



A cruz, o gládio e a espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille

Autor(es): Mendes, Elsa Maria Carneiro

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/37434>

DOI: DOI:<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0993-5>

Accessed : 6-May-2023 01:57:14

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



ELSA MARIA CARNEIRO MENDES

A CRUZ, O GLÁDIO E A ESPADA

Representações da
História no cinema
de Cecil B. DeMille

IMPRENSA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Nuno Riço

INFOGRAFIA DA CAPA

Mickael Silva

IMAGEM DA CAPA

Film Projector [public domain]

REVISÃO

M^a da Graça Pericão

EXECUÇÃO GRÁFICA

Simões e Linhares, Lda.

ISBN

978-989-26-0992-8

ISSN DIGITAL

978-989-26-0993-5

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0993-5>

DEPÓSITO LEGAL

399078/15

ELSA MARIA CARNEIRO MENDES

A CRUZ, O GLÁDIO E A ESPADA

Representações da
História no cinema
de Cecil B. DeMille

IMPrensa DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

Ao Carlos

À minha avó

(Página deixada propositadamente em branco)

*DeMille – ou os filmes históricos dele – são agora passíveis
da nossa divertida cumplicidade (ou ternura).*

Raras vezes da nossa admiração.

*É que os preconceitos de origem cultural e literária
estão solidamente implantados.*

João Bénard da Costa

Boy, that movie is four hours long!

Teri Garr (sobre Os Dez Mandamentos)

Encontros Imediatos do Terceiro Grau, Steven Spielberg

*Os filmes de DeMille são como fantasmas,
como sonhos, e, se os vimos quando fomos
crianças, ficamos marcados para toda a vida.*

Martin Scorsese

He was an opera maker.

*With DeMille, it was going to be a colorful
explosion of imagery, and extras,
and spectacle... and Egypt... and the
Philistines... and this... and that...*

*you know, it was going to be more than your money is worth,
and that's all people really cared about,
they wanted to get more than their money is worth,
and C. B. DeMille always delivered on that.*

Steven Spielberg

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Prefácio I	11
Prefácio II	19
Considerações prévias.....	25
Introdução.....	27
1.º capítulo – O filme histórico como objeto de estudo: uma breve aproximação teórica	43
2.º capítulo – « <i>Di quella pira</i> »: A emergência da narrativa demilleana sobre a História (1916-1927)	67
2.1. A «dama de ferro»: o desabrochar de convenções na representação histórica em <i>Joan the Woman</i> (1916)	67
2.2. Leões, Tigres e Cavalos: o uso de fragmentos históricos em <i>The Woman God forgot</i> (1917), <i>Male and Female</i> (1919), <i>Don't Change your Husband</i> (1919), <i>Adam's Rib</i> (1922) e <i>Manslaughter</i> (1922).....	86
2.3. Ao encontro do «bezerro de ouro» – o primeiro filme bíblico: <i>Os Dez Mandamentos</i> (1923)	96
2.4. O Cordeiro de Deus: a fixação de uma linguagem em <i>O Rei dos Reis</i> (1927).....	115
3.º capítulo – Visões de uma Roma revisitada: <i>O Sinal da Cruz</i> (1932) e <i>Cleópatra</i> (1934)	147

3.1. A águia e a pomba: um olhar do século XX sobre a Roma de Nero em <i>O Sinal da Cruz</i> (1932)	147
3.2. A serpente do Nilo: um fresco sobre o Egito Ptolomaico em <i>Cleópatra</i> (1934)	184
4.º capítulo – Corações de leão: A <i>mise-en-scène</i> da Baixa Idade Média em <i>As Cruzadas</i> (1935)	211
5.º capítulo – «Back to the future»: o apogeu da representação da História no pós-guerra	253
5.1. A serpente cananeia ou a apoteose do <i>kitsch</i> em <i>Sansão e Dalila</i> (1949)	253
5.2. «So shall it be written, so shall it be done!», ou o «bezerro de ouro» revisitado na obra-prima <i>Os Dez Mandamentos</i> (1956)	289
Considerações Finais	353
Filmografia	371
Bibliografia	383
Referências em vídeo na Internet	407

PREFÁCIO I

CECIL B. DE MILLE E OS LABIRINTOS DA HISTÓRIA E DO CINEMA

A *Antiguidade* reconstruída por DeMille é uma das questões centrais para a abordagem do cineasta, uma vez que o seu nome aparece desde cedo, associado a uma pesquisa histórica, feita para cinema, segundo as regras algo anacrónicas dos Modernismos, um passado falso recomposto por sinais dispersos, de forma a sublinhar rasuras e saltos cronológicos, uma reconstituição do mundo feita de cartão pintado e de adereços verosímeis (e inverosímeis).

Abordando embora a questão literária, Harold Toliver, em *The Past That Poets Make*, coloca a tónica num outro problema fulcral, indo inclusive para além das fronteiras móveis dos Modernismos, quando atesta que o passado recuperado oferece uma particular intensidade cognitiva, não funcionando as categorias como mutuamente exclusivas. Assim, quase todos os que se reclamam do passado, mesmo no caso de histórias de poder e de batalhas, criam entre si uma rede de distanciamentos, em que a lógica narrativa se sobrepõe à historiografia ou o mito heróico à crónica: Ulisses e Eneias só reaparecem por obra e graça de Homero (já de si uma curiosa espécie de recomposta ficção mitográfica) e de Virgílio; o rei Artur e Henrique V acabam como figuras metamorfoseadas em Malory e Shakespeare. Ou seja, insistimos na sua integridade como criações poéticas e no seu papel na História, apesar da

sua realidade tantas vezes fantasmática, o que faz com que cada objeto estético se possa destacar do mundo em progressão, deixando de constituir uma mera relíquia decorativa. E, quanto mais olhamos para tais objetos, tanto mais eles conjuram o passado, não como mensagens transparentes, mas como símbolos estilizados, num trânsito criativo e interpretativo.¹

Este lado fantasmático do passado rememorado assume excepcional relevância em DeMille, na medida em que o seu universo instrumentaliza a História, com o distanciamento que a urgência do presente exige: deste modo, o seu Nero, a sua Cleópatra ou o seu Moisés revestem-se de uma *integridade* nova e histórica, em simultâneo, como os heróis shakespearianos ou as recomposições falsas de um Renascimento (ou de uma Idade Média trovadoresca) que nunca existiu, nos *Cantos* de Ezra Pound, para servir a descontextualização modernista. Logo, o cineasta deveria integrar a extensão do cânone que Russell Reising, em *The Unusable Past*, propõe para o domínio do literário, quando sublinha a ideia do alargamento estético a *autores menores*, que eu aproveitaria para estender ao conceito de *artes menores*, porque a “tradição americana”, que o autor invoca como justificação incontornável, deverá abranger, obrigatoriamente, o cinema nessa recomposição canónica.² Deverá, portanto, considerar-se Cecil B. DeMille, a par de David Wark Griffith, como um dos dois vértices *maiores* do pioneirismo cinematográfico dos anos de 1910, um dos máximos vultos do Modernismo Norte-Americano, ponto final.

¹ Harold Toliver, *The Past That Poets Make*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1981, pp. 27-28.

² Russell J. Reising, *The Unusable Past: Theory & The Study of American Literature*. New York and London: Methuen, 1986, pp.222-223. A consideração do cinema como arte menor deixou há muito de fazer sentido, mas grande parte da repugnância elitista face a DeMille passa ainda pelo preconceito de que os seus filmes se destinam ao consumo de massas pouco exigentes em termos estéticos.

Depois de uma longa travessia do deserto, em que levantava, aos cinéfilos e a numerosos estudiosos das matérias fílmicas, fortes resistências e um irresistível sarcasmo, o cineasta de *Os Dez Mandamentos* tem sido alvo, um pouco por toda a parte, de retrospectivas e de algo tardias recuperações: nos últimos vinte anos multiplicaram-se as monografias (totais ou parciais), a que não terá sido alheio o ressurgimento moderno do *peplum*, género descurado e vilipendiado desde, pelo menos a década de 1970: *Gladiador* (Ridley Scott, 2000), *Tróia* (Wolfgang Petersen, 2004), *Alexandre, o Grande* (Oliver Stone, 2004) ou *300* (Zack Snyder, 2007) procederam a uma exploração popularizada e *divulgadora* da Antiguidade, entre a contaminação com o discurso do *spot* publicitário de origem televisiva, e o cruzamento primário com as mais básicas estratégias da banda desenhada, uns bons furos abaixo das matrizes clássicas que revisitavam.

Todavia, a contribuição decisiva para a reavaliação de um universo demasiado contaminado por preconceitos culturais e políticos – o mito do velho reacionário, beato e ignorante, subordinando a verdade histórica ao *kitsch* representativo – passa por trabalhos como este *A Cruz, o Gládio e a Espada*, de Elsa Mendes, capazes de uma atitude eclética (no melhor sentido da palavra, o único que aqui faz sentido): aliar a um sólido rigor histórico, um olhar original e informado sobre uma complexa panóplia de objetos culturais (que vai da pintura histórica vitoriana ao drama histórico ou ao aproveitamento da cultura popular dos espetáculos circenses, passando por uma despudorada exibição de um *mau gosto* icónico, capaz de se instituir em interrogativa arte do presente); a capacidade de analisar o texto fílmico, bem como a de articular o cinema com todas as artes visuais; e, *last but not least*, uma atenção especial ao contexto americano que reformula e integra, no seu devido lugar, todas as componentes do absurdo *demilleano*, sobretudo antes da intensificação do código censório, em 1934. Ainda que Elsa Mendes

assuma que o seu estudo, originado num trabalho académico, uma dissertação de doutoramento que tive o prazer e a honra de orientar, privilegia oito filmes em que o realizador explana e complexifica o seu olhar sobre a História e sobre o mito, desde *Joana d'Arc* (*Joan the Woman*, 1916) até ao *opus* final, *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1956), porventura a obra-prima de uma carreira demencial de excessos e riscos, apesar do seu tão propalado conservadorismo, nunca ignora um dado essencial: a sua condição de artista americano, radicado numa modernidade contraditória. Com efeito, a partir do passado, DeMille traça também o seu olhar profundo sobre a América, desde a epopeia do *western*, que cultivou como poucos, até em momentos em que o género passava por difíceis trânsitos representativos – veja-se a genialidade de *Uma Aventura de Buffalo Bill* (*The Plainsman*, 1936) –, antes de John Ford o ter reformulado em *Stagecoach* (1939), até à integração do regresso aos temas bíblicos, com *Sansão e Dalila* (1949), dentro das estratégias da Guerra Fria e dos desideratos sionistas norte-americanos, no contexto da formação do estado de Israel, como este livro bem sublinha.

Aliás é num texto muitas vezes ignorado, talvez por aparecer inserido num álbum iconográfico com gigantescas e fabulosas reproduções fotográficas da coleção de John Kobal, assinado por John Cary, que encontramos a clara reutilização de um conceito algo irónico, inscrevendo as fantasias bíblicas (e romanas de contexto mais ou menos cristianizado) numa espécie de discutível mas interessante *subgénero* que o autor denomina como *Biblicana*, por analogia sonora e ideológica com *Americana*³. E *Americana* é uma designação que pode englobar os filmes realizados por DeMille entre 1936 e 1947,

³ “Whether Americana or Biblicana, all De Mille films had one, or sometimes several, set pieces to keep the legend going”, John Cary, “De Mille and His Rivals”, in *Spectacular! The Story of Epic Films*. London: Trewin Copplestone Publishing Ltd, 1974, 24-44. p. 27.

culminando com as fabulosas pagelas multicoloridas de *Inconquistáveis* (*Unconquered*, 1947), retorno à âncora de uma História local (e recente), a mitografia da fronteira para Oeste, que Elsa Mendes integra breve mas solidamente no conjunto da épica popular demilleana, no final do capítulo consagrado a esse genial simulacro de uma Idade Média ritualizada, que dá pelo nome de *As Cruzadas*.

No entanto, é provavelmente no primeiro filme sonoro analisado em detalhe neste livro, *O Sinal da Cruz* (1932), que encontramos a chave unificadora de toda a complexidade cronológica e ideológica gerada pelo cineasta: a expressão de uma enorme crueldade não consentânea com as visões dominantes (de falsa moderação cristã), incluindo uma sádica cena de tortura, em que apenas se vê o soldado romano e o buraco que contém a criança torturada num uso criterioso da força elíptica do fora de campo; a espectacularidade desbragada da longa sequência da arena com lutas entre mulheres e anões, a estranheza iconográfica dos elefantes e outros animais ferozes, de todo alheios à *verdade histórica*, exibindo, em crua montagem, as reações da população, fazendo apostas, aplaudindo ou simplesmente alheando-se de tudo, mais interessada no *flirt* do que na violência exposta diante dos seus olhos; o erotismo desmesurado, desde o famoso banho de Popeia às inúmeras sugestões de carácter lésbico ou a uma transgressora reificação fetichista; a presença codificada do presente da filmagem, construindo em filigrana uma metáfora do uso escapista do cinema em tempos da mais dura incidência da Grande Depressão – ou como primorosamente destaca Elsa Mendes uma projeção (refratada) do Império Romano nas atribulações do Império Americano.

Não obstante as possíveis incongruências históricas, ou se calhar por causa delas, a Roma de DeMille consegue agarrar o espectador moderno pelo modo como configura o presente no passado: os coloquialismos de linguagem, o casal de espectadores que discute porque os lugares não são os melhores do anfiteatro ou

os cartazes que anunciam a função, tudo remete para o consumo universal, e não localizado no tempo, do espetáculo – circo, teatro ou cinema, pouco importa – em moderna (pós-moderna?) tentação metacinematográfica.

Na assunção da parcelaridade do seu objeto de estudo aprofundado (os oito filmes histórico-bíblicos de DeMille), nunca recusando arriscar visões mais alargadas que passam, como vimos, por uma breve inserção da *Americana*, mas também por um capítulo inteiro em que se consideram as suas cruciais comédias (de uma sofisticação que vai desembocar, depois do sonoro, nas perfeições da *screwball comedy*) e os fragmentos históricos e exóticos nelas encaixados, este livro constitui, pois, uma contribuição decisiva e original para a transfiguração do nosso olhar sobre um universo fílmico que provocou entre nós (e não só) tanto escárnio e mal-dizer. Jamais esquecerei as gargalhadas estentóricas que enchiam a Cinemateca Portuguesa, quando João Bénard da Costa ousava, no seu tom desmesurado e hiperbólico (superlativo, como ele gostava de reiterar), comparar a sequência da travessia do Mar Vermelho aos frescos da Capela Sistina do *maneirista* Michelangelo Buonarroti, na folha de sala para *Os Dez Mandamentos* de 1956, durante a retrospectiva integral que assombrou quem merecia ser assombrado. Ou o incontrolável espanto no olhar dos alunos da Universidade de Georgetown, em Washington D.C., quando, em contexto de aula, eu sublinhava as semelhanças entre DeMille e Ezra Pound.

Só por curiosidade recordei que já nos idos de 1933, precisamente numa crítica a *O Sinal da Cruz*, publicada numa revista da especialidade (quando em Portugal ainda havia revistas de cinema), *Imagem*, Jorge Brum do Canto, tão desprezado como realizador como ignorado como crítico, apontava para uma análise, ainda hoje pertinente, quando relativizava a questão religiosa, falando de um conflito de poderes (entre palavra e força) e pondo a ênfase

no carácter político das perseguições de Nero aos cristãos, leitura nada evidente à época, no Portugal dos inícios do Estado Novo.

Muitos anos depois, chegou o tempo de acabar com o injusto afastamento de DeMille do cânone hollywoodiano, pondo fim definitivo à perpetuação de ideias feitas: ele funciona enquanto modo de entrada na iconografia histórica que determina, fazendo explodir uma ilustração anacrónica e criativa de um passado que nunca teve lugar, de facto, senão nos delírios eróticos e religiosos (mais eróticos do que religiosos, diga-se em abono da verdade) do seu autor. E este livro constitui uma peça incontornável nesse processo de *ressurreição*.*

Mário Jorge Torres

Professor da Universidade de Lisboa

* Texto escrito conforme a norma anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO II

CECIL B. DEMILLE OU COMO SE DEVE FILMAR A HISTÓRIA

No século II d.C., Luciano de Samósata escreveu uma carta a um amigo de nome Fílon, com a qual pretendia participar na «empresa da historiografia da guerra» que então se vivia na Pártia, contra Roma⁴. Na verdade, com esse texto, Luciano mantinha o seu estilo e personalidade, criticando ferozmente a forma de historiografar e de registar para a posteridade acontecimentos passados ou coevos de muitos dos autores do seu tempo. A carta em causa ficou conhecida como «Como se deve escrever a História»⁵.

Além da perspetiva crítica do discurso historiográfico do seu tempo, o texto de Luciano funciona igualmente como proposta de modelo para o género em causa, sugerindo-se uma estruturação do discurso que inclui quatro partes: um exórdio e três outras partes que passam pelos «Defeitos e vícios que devem ser evitados», «Como não escrever a História» e «Como escrever a História»⁶.

Neste quadro, e tendo em conta a obra que nos propomos prefaciар, destacam-se em particular as segunda e terceira partes. Com efeito,

⁴ C. Magueijo, *Luciano de Samósata. Luciano [V]: Como se deve escrever a História*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, 20.

⁵ Ver ed. C. Magueijo, *op. cit.*, 17-60.

⁶ Como assinala Magueijo, *op. cit.*, 20.

diz o autor antigo que «a História não admite que se lhe introduza uma mentira, mesmo pequena...»⁷. Os historiadores que o fazem «parecem ignorar o facto de que a poética e a poesia têm uma finalidade e regras próprias, diferentes das da História. De facto, naquela reina uma liberdade absoluta e uma única lei: o capricho do poeta, pois este é inspirado e possuído pelas Musas»⁸.

Parece-nos evidente que considerar Cecil B. DeMille um historiador seria, no mínimo, bizarro. Citando ainda Luciano, fazê-lo seria como «introduzir na História... o mito, o encómio e o exagero... como se alguém vestisse de púrpura e com uma indumentária de cortesã um desses atletas fortes, mais duros do que um carvalho, e lhe besuntasse a cara com alvaiade e *rouge*. Ó Héracles! Como o tornarias ridículo e o desfigurarias com tal indumentária!»⁹ Não que a imagem de Luciano desagradasse em absoluto a DeMille (conhecendo o seu gosto pelos *décors* de cores fortes), mas o facto é que o realizador norte-americano mais depressa deverá ser associado ao poeta do que ao historiador.

Enquanto artista, DeMille parece ter privilegiado ao longo de toda a sua carreira a História. Por conseguinte, apesar de não ser um historiador, longe disso, o realizador assumiu-se como um arauto e sacerdote de Clio, no sentido metapoético, não deixando de reclamar para si o papel de exegeta do passado, ao mesmo tempo que dele parecia tentar retirar aquilo que já Luciano considerava ser a tarefa e finalidade última da História: a utilidade¹⁰. Mas enquanto o autor helenístico afirmava que esta derivava unicamente da verdade¹¹, DeMille, rejeitando precisamente qualquer papel historiográfico e assumindo em vez disso o de poeta ou metapoeta, apostava no verosímil.

⁷ Luciano, *Como se escreve a História* 7, em trad. C. Magueijo.

⁸ Luciano, *Como se escreve a História* 8, em trad. C. Magueijo.

⁹ Luciano, *Como se escreve a História* 8, em trad. C. Magueijo.

¹⁰ Luciano, *Como se escreve a História* 9.

¹¹ Luciano, *Como se escreve a História* 9.

Quase como se fosse um sofista. Desta forma, o realizador de cinema confirmava através desse novo *medium*, tão próprio da cultura popular no século XX, o princípio aristotélico, segundo o qual «a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade.»¹² A cinematografia de DeMille parece, assim, fazer eco dessa dialctica aristotélica. Assinale-se, porém, que enquanto esta premissa aristotélica deverá ter estado no espírito de DeMille, o objetivo do realizador terá sido o de passar a ideia de que, para o grande público, as suas obras eram História e não Poesia. Só desse modo, elas poderiam desempenhar a função que se propunha.

O genial na obra de DeMille é a forma como se apropria do passado. A lista dos filmes de DeMille comprova esse gosto pelo pretérito. O realizador não é, como é evidente, inocente na escolha dos seus enredos. Antes pelo contrário. Nessas escolhas, de certo modo, DeMille segue o mesmo caminho dos que para Luciano não sabiam como escrever a História. Ao recorrer a um discurso que chega a ser manipulador do passado, colocando-o ao serviço dos interesses do presente, DeMille passou por «descurar os acontecimentos propriamente históricos e perdeu-se em elogios aos governantes e aos generais, elevando às alturas os seus próprios, e arrasando os inimigos para lá do que é decente»¹³. Mas, ainda que os seus objetivos sejam mais concretos, a consciência de DeMille, voltamos a frisar, está no papel do poeta, pelo que «mesmo que o poeta decida atrelar ao seu carro cavalos alados, mesmo que ponha outros [cavalos] a correr na superfície das águas ou à flor das espigas, ninguém lhe leva a mal»¹⁴. E não foi o que DeMille fez com o seu Moisés, por exemplo, quando

¹² Aristóteles, *Poética* 1451a36, em trad. A. M. Valente.

¹³ Luciano, *Como se escreve a História* 6, em trad. C. Magueijo.

¹⁴ Luciano, *Como se escreve a História* 8, em trad. C. Magueijo.

ao erguer os braços abriu o Mar Vermelho na «mais espectacular cena filmada de sempre»?

O cinema de DeMille é um dos exemplos assertivos de que a História pode estar ao serviço do presente através do metatexto. Assim, será tarefa bem difícil, ou mesmo impossível, compreender, por exemplo, *King of Kings* (1927) e as duas versões de *Ten Commandments* (1923 e 1956) sem ter no horizonte o pensamento político e religioso, messiânico mesmo, da cultura norte-americana do século XX, bem como o problema da Guerra Fria; ou *The Sign of the Cross* (1932) sem ter presente o impacto dos totalitarismos e da I e da II Grandes Guerras na cultura norte-americana e europeia; ou *Samson and Delilah* (1949) sem levar em conta toda a problemática sionista, que começava a agitar o mundo no final na década de 40 do século passado; ou ainda *Cleopatra* (1934), sem entender o espírito burguês e «neo-imperialista» dos anos 20 e 30 do século XX.

É, pois, uma análise assim contextualizada a que a Doutora Elsa Carneiro Mendes faz neste estudo que, na sua essência, corresponde à tese de Doutoramento apresentada pela autora à Universidade de Lisboa em 2012, e que tivemos o gosto de coarguir. O estudo de Elsa Mendes é uma «redescoberta» ou «valorização» de um manancial de informação que diz mais sobre o tempo que a produziu do que daquele a que diz diretamente respeito. O texto de Elsa Mendes emerge num português praticamente imaculado, escoreito, claro e objetivo, que nunca permite que o leitor se enfastie. A autora apresenta sínteses e descrições dos filmes que analisa, coloca problemas que se interrelacionam com o tempo da acção e o tempo da produção, formula hipóteses, tece argumentos e avança com explicações que permitem comprovar a pertinência dos problemas que aborda ao longo de todo estudo. Rara é a pergunta que o leitor faz ao longo da leitura deste livro que não veja imediato respondida e poucas serão, por certo, as vezes que uma problemática seja suscitada no leitor, por conhecimentos prévios ou abordagens

prévias, que não seja trazida à colação na análise de Elsa Mendes. O leitor que se prepare até para descobrir pormenores acerca da formação de DeMille, que sabia o que era a Ma'at e até conhecia a teologia menfita, ou curiosidades como o facto de a chuva de granizo de *Os Dez Mandamentos* de 1956 ter sido feita de pipocas...

Acresce ainda o facto de este ser um estudo inovador em Portugal ou em língua portuguesa. Os estudos fílmicos e em particular aqueles que se dedicam à receção da História ou de temas Clássicos no cinema conhece momentos de grande desenvolvimento em foros académicos internacionais. Ainda recentemente o testemunhámos, no congresso *Imagines IV* (outubro 2014), que a Universidade do Algarve acolheu com tanto entusiasmo e competência. A maioria dos trabalhos, porém, foi ali apresentada em língua inglesa. Elsa Mendes vem agora dar um contributo da maior importância para o debate destas problemáticas e em português. Congratulemo-nos, pois, com este tão importante estudo feito na língua de Camões e apresentado numa Universidade portuguesa.*

Nuno Simões Rodrigues
Professor da Universidade de Lisboa

* Texto escrito conforme a norma anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

(Página deixada propositadamente em branco)

CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A História detém uma função importante no Cinema, e este estudo partiu da necessidade de aprofundar o conhecimento dessa evidência, assumindo-se como um trabalho que contextualiza a análise fílmica no âmbito mais alargado dos Estudos Humanísticos e de Cultura. Através da análise de oito filmes de Cecil B. DeMille (1881-1959), não descurando breves intromissões em outras películas, apresentamos uma investigação sobre as formas propostas pelo realizador norte-americano para representar filmicamente as denominadas Antiguidade Clássica e Idade Média, na primeira metade do século XX, no âmbito do cinema produzido em Hollywood.

Na verdade, deixando transparecer um gosto evidente pela manipulação de múltiplas tradições (literárias, pictóricas, teatrais, operáticas), é preciso reconhecer que DeMille se apropriou de maneira poderosa duma teia complexa de fontes que contribuíram para diversificar a linguagem cinematográfica e, na perspetiva que apresentamos, a transformaram num cadinho de elementos, processos e mecanismos de afirmação da cultura contemporânea ocidental.

Trata-se, portanto, de um livro sobre cultura contemporânea que escolheu o cinema de DeMille como objeto privilegiado de estudo. Uma tarefa desta natureza não seria possível sem influências, conselhos e orientações certas. Em primeiro lugar, é preciso fazermos uma referência aos professores que, no âmbito de um estudo anterior, nos ensinaram quase tudo sobre a análise da obra de arte: o Professor Doutor Rafael Moreira, o Professor Doutor

Custódio Vieira da Silva e, principalmente, a Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito. Da mesma forma, agradecemos ao Professor Doutor António Feijó, à Professora Doutora Teresa Alves e à Professora Doutora Angélica Varandas, interlocutores privilegiados no estudo da Cultura Norte-Americana e da análise fílmica, e com quem muito pudemos aprender. Duas palavras particulares são devidas à Doutora Ana Caessa, pela forma como incentivou leituras relativas ao período da Antiguidade Clássica, e ao Doutor Tiago Baptista, pela oportunidade que nos deu de organizar e sintetizar materiais relativos à representação da História no Cinema. Também queremos manifestar o nosso reconhecimento à Dr.^a Edite Prada que procedeu a toda a revisão do texto e nos deu pareceres valiosos nessa matéria.

Finalmente, duas notas especiais de gratidão. Ao Professor Doutor Mário Jorge Torres, com quem tivemos o privilégio de trabalhar nestes anos que consagramos à investigação em torno da obra de Cecil B. DeMille, e ao Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues, pelos conselhos preciosos e por todo o apoio prestado em relação ao nosso trabalho de investigação.

INTRODUÇÃO

O nosso estudo definiu-se a partir de um *corpus* que se constituiu como primeira fonte de realização da investigação e que se centrou na análise de oito obras da produção do realizador norte-americano Cecil B. DeMille: *Joan The Woman* (1916), *Os Dez Mandamentos* (1923), *O Rei dos Reis* (1927), *O Sinal da Cruz* (1932), *Cleópatra* (1934), *As Cruzadas* (1935), *Sansão e Dalila* (1949), e *Os Dez Mandamentos* (1956). Dos filmes citados, seis tratam de representações da História passada na Antiguidade (as duas versões de *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz*, *Cleópatra*, *Sansão e Dalila*) e dois ocorrem na época medieval (*Joan The Woman* e *As Cruzadas*), realizados no período compreendido entre 1916 e 1956. Este *corpus* foi analisado a partir da visualização de cópias de diferentes qualidades disponíveis no mercado, conforme discriminamos na filmografia.

A nossa opção incidiu sobre oito representações da História, numa escolha que dificultou o exame de certas passagens, porque refletiu um enxerto artificial na obra do realizador, atendendo a que alguns filmes têm fonte próxima em filmes anteriores que não integraram o *corpus*. A nossa escolha criou um enfoque de análise em períodos mais recuados da História, de forma a permitir uniformizar a investigação em função de três grandes períodos representados: a Antiguidade Pré-Clássica, correspondente aos filmes localizados na época do Antigo Testamento, com três filmes (os dois filmes sobre *Os Dez Mandamentos* e *Sansão e Dalila*) que se constituem

como grandes entradas no chamado (própria ou impropriamente) filme bíblico; a Antiguidade Clássica dos tempos da Roma Imperial apresentada em *O Sinal da Cruz*, passado na época de Nero, e *Cleópatra*, passado na época da transição da República para o Império. E, finalmente, o estudo de duas representações sobre Idade Média a partir de *Joan The Woman* e de *As Cruzadas*. O ponto de partida do presente trabalho assentou na convicção de que o Cinema se constitui como fonte privilegiada para o conhecimento da cultura e da mentalidade contemporâneas e, apesar das mudanças que se verificaram na literacia cultural, visual e histórica desde os anos 80, partilhamos a perspetiva de que existe um vasto campo de análise no âmbito dos filmes denominados históricos cujo conhecimento pleno pode veicular acréscimos importantes no domínio da compreensão das sociedades contemporâneas. Não obstante a reabilitação do trabalho de DeMille ter começado ainda nos anos 50 sob a égide dos *Cahiers du Cinéma*¹⁵ e ter sido retomada nos anos 80, numa revista como a *Positif*¹⁶, a verdade é que nos anos 90, por razões que expomos no capítulo 1, o trabalho do realizador continuou a ser estigmatizado (e, de certa forma, ainda o é) com pérolas como «absurd biblical hokum», «a biblical Basic Instinct», «Blood, Sex and Bible», ou com sentenças do tipo «It is no longer fashionable to admire De Mille»¹⁷, em ditames oriundos dos universos da crítica e do meio académico. O estereótipo do «estilo DeMille» ficou bem enraizado no imaginário do próprio cinema, como o público podia justamente apreciar num filme como *Sullivan's Travels* (1941), de Preston Sturges, onde o referido «estilo DeMille» era claramente

¹⁵ Ver capítulo 1.

¹⁶ Ver o artigo de Jean-Loup Bourget — «Si Moïse fut égyptien (Freud)». In *Positif*, 284, outubro de 1984.

¹⁷ Kozlovic, Anton Karl (2) «Have Lamb Will Martyr: Samson as a Rustic Christ-Figure in Cecil B. DeMille's *Samson and Delilah* (1949)». <http://reconstruction.eserver.org/031/kozlovic.htm>. [Consultado em 24/08/2011].

parodiado. Durante muito tempo, DeMille foi motivo de troça da gente culta, que considerava o seu cinema «americanada» e «pastelão»¹⁸, e ridicularizou as suas representações históricas. E, no entanto, um estereótipo como o de uma Roma excessiva prestes a cair nas mãos de uma turba de bárbaros brutalizados e incultos (excerto do filme *Manslaughter*) não foi uma invenção de DeMille¹⁹. O realizador limitou-se a veicular um longamente enraizado equívoco cultural e historiográfico que tendia a opor a superioridade clássica ao caos trazido pelos bárbaros e que se propagou profundamente (e longamente) na cultura e arte ocidentais²⁰.

E, mesmo a partir dos anos 90, década em que se processou uma mudança crítica inexorável em relação ao realizador, os atributos geralmente aplicados ao seu cinema não foram completamente erradicados, reincidindo ainda na atualidade. Se é verdade que Martin Scorsese incluiu DeMille no seu catálogo sobre o filme americano, em *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995), ao afirmar que «os filmes de DeMille são como fantasmas, como sonhos, e, se os vimos quando fomos crianças, ficamos marcados para toda a vida»²¹, já Steven Spielberg, revelando a sua admiração pelo realizador de *Os Dez Mandamentos*, não deixou de o apresentar associado aos mais que repetidos elementos de superficialidade tradicionalmente conotados com o realizador. São suas as palavras seguintes:

«He was an opera maker. With DeMille, it was going to be a colorful explosion of imagery, and extras, and spectacle...

¹⁸ Melo, Jorge Silva — *Século Passado*. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 86.

¹⁹ «... le thème de la décadence des empereurs romains plonge ses racines chez les Anciens et non chez les auteurs populaires du XIX^e siècle qui ne font que perpétuer une tradition pérennisée depuis longtemps.» In Gonzáles, Antonio — «L'antiquité revisitée: mythes et référents culturels pour une culture classique de masse», *Gerión*, 2007, Vol. Extra, 37-51.

²⁰ Heers, Jacques — *A Idade Média, uma Impostura*. Porto: Asa, 1994.

²¹ Cfr. Depoimento no DVD citado na bibliografia.

and Egypt... and the Philistines... and this... and that... you know, it was going to be more than your money is worth, and that's all people really cared about, they wanted to get more than their money is worth, and C. B. DeMille always delivered on that.»²².

Apesar do tom ligeiro, Spielberg fornece um critério essencial para se retomar a análise da obra de DeMille segundo uma perspectiva mais eficaz: a de se olhar para a imagem e para o espetáculo, muitas vezes arredados das perspectivas analíticas em torno da obra do realizador. Ao colocar o enfoque na visualidade e no espetáculo, cremos que Spielberg abordou exatamente a forma de se traçar uma perspectiva mais vasta, ou seja, usar critérios de análise válidos para a cultura visual.

A reinterpretção da obra de DeMille deve-se a múltiplos trabalhos, alguns bastante recentes. Dos grandes biógrafos do realizador, selecionámos alguns que se tornaram imprescindíveis pela quantidade de informação retida: Charles Higham — *Cecil B. DeMille*, de 1973; Robert S. Birchard — *Cecil B. DeMille's Hollywood*, de 2004; Scott Eyman, *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil B. DeMille*, de 2010; e Simon Louvish — *Cecil B. DeMille: A Life in Art*, de 2008, e *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, de 2010. Nenhum dos textos foi produzido num âmbito estritamente universitário, e levantam o problema grave de não citarem diretamente as fontes, embora os autores tenham obviamente tido acesso a elas e as biografias estejam repletas de informação valiosa. No campo de publicações mais diretas sobre partes significativas da obra de DeMille, a única obra de natureza universitária é da historiadora de cinema Sumiko Higashi, professora de História, Cinema e Estudos Femininos na State University of New

²² Cecil B. DeMille — «American Epic» — Documentário realizado por Kevin Brownlow e Patrick Stanbury, 2004, Turner Classic Movies, A Photoplay Production, depoimento de Steven Spielberg sobre DeMille. (<http://www.youtube.com/watch?v=EbQG5jRREls>). [Consultado em 25 /08/2011].

York College em Brockport, com tese publicada em 1978 sobre a heroína dos filmes do cinema mudo, intitulada *Virgins, Vamps and Flappers: the American Silent Movie Heroine*. Em 1985, publicou *Cecil B. DeMille: a Guide to References and Resources*. Em 1994, publicou *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, que não é uma biografia e que, além de fornecer informação segura e devidamente inventariada, se constitui como um trabalho crítico notável ao cruzar História Cultural e Estudos Culturais, que a autora complementou com estudos posteriores que são frequentemente citados ao longo do presente estudo. Neste âmbito foi muito útil a consulta do trabalho académico de Evan Samuel Heimlich, citado na bibliografia. Mais recentemente, também incluímos diversas perspetivas defendidas em trabalhos de Jean-François Rauger, da Cinemateca Francesa, e do académico Pierre Berthomieu. De resto, a análise da obra de DeMille tem-se confinado a estudos mais especializados, constituindo capítulo quase obrigatório em obras recentes consagradas a temáticas dedicadas ao filme histórico ou referência mais superficial em obras mais gerais; e, uma vez que defendemos que o filme deve ser fundamentalmente analisado em função do estado da questão historiográfica e cultural da sua época, e não em função de critérios posteriores, sustentamos que é necessário ir mais longe na contextualização da produção dos filmes históricos do realizador e que é forçoso aprofundar a apropriação de conteúdos visuais propostos pelo realizador e pela sua equipa.

Se o *corpus* se constituiu como primeira fonte, houve outras fontes que se tornaram numa segunda âncora do trabalho, devidamente associadas a determinados filmes e decorrentes da própria estrutura em cinco capítulos em que o trabalho se desenvolve. Assim, no primeiro capítulo procurámos esboçar o enquadramento do lugar do filme histórico no âmbito mais vasto da História da Cultura, da História, dos Estudos de Cultura e dos Estudos Fílmicos, fazendo-se uma referência contextualizada às perspetivas

apresentadas relativamente a este problema por Gilles Deleuze, Siegfried Kracauer, Umberto Eco, Susan Sontag, Marc Ferro, Pierre Sorlin, Sacvan Bercovitch, Robert Rosenstone e Shlomo Sand, entre outros, com o objetivo de situar o objeto de estudo do presente trabalho no contexto de uma área de investigação que é relativamente recente. As teorias de autor foram sendo, depois, mobilizadas a propósito de cada um dos filmes analisados nos capítulos, na medida em que autores e críticos são muitas vezes diferentes em função das épocas, especializando-se frequentemente num período cronológico, tal como os próprios historiadores.

Os restantes quatro capítulos versam sobre conjuntos de filmes arrumados cronologicamente. Nos segundo, terceiro e quinto capítulos analisam-se os filmes versando temas que remontam às épocas das civilizações pré-clássicas (os filmes *Os Dez Mandamentos* e *Sansão e Dalila*, remetendo para os Livros do Êxodo e dos Juízes, incluídos no Antigo Testamento), à época dos faraós ptolomaicos no Antigo Egito coincidente com a transição política do regime da República para o Império, moldura do filme *Cleópatra* e mundo romano-cristão da época da vida de Cristo (*O Rei dos Reis* passa-se na época da vida de Cristo durante o governo do imperador Tibério, e *O Sinal da Cruz* passa-se na época do imperador Nero). A realização destas obras ocorreu nas décadas de 20, 30, 40 e 50, implicando contextualizações separadas e aproximações cuidadosas, já que foi preciso cruzar sistematicamente alguns elementos provenientes da historiografia e da historiografia de arte com trabalhos oriundos dos Estudos de Cultura sobre Cinema e ainda com a enorme e complexa produção escrita relacionada com questões religiosas. Foi preciso entrosar diversas perspetivas e fazer algumas opções difíceis. À leitura de alguns trabalhos mais antigos mas imprescindíveis para a abordagem da construção do herói da história nos filmes, caso da obra de Joseph Campbell — *The Hero with a Thousand Faces*, de 1949 — foi preciso juntar trabalhos dos anos 90 capazes de apresentar

novas leituras de personagens históricas infelizmente estereotipadas pela historiografia e pela cultura. Tais foram os casos da rainha Cleópatra e do imperador Nero, destacando-se, neste contexto, a leitura de Mary Hamer e a do académico inglês David Shotter. Foi essencial a leitura da tese de doutoramento do Professor Doutor José das Candeias Sales — *Ideologia e Propaganda Real no Egipto Ptolomaico* (305-30 a.C.) — publicada em 2005, proporcionando uma atualização excelente sobre representações, mitos e estereótipos associados à rainha Cleópatra. A leitura da tese de doutoramento do Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues, *IVDAEI IN VRBE – Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*, publicada em 2007, bem como outros trabalhos do mesmo autor, foram absolutamente essenciais enquanto estudos imprescindíveis, quer no âmbito dos Estudos Clássicos, quer da problemática Cinema e História.

Em finais dos anos 80 e durante os anos 90 assistiu-se a uma proliferação significativa de estudos importantes, que abordavam o período considerado, e que incentivaram o campo de Estudos de Cultura, Fílmicos e de Cinema e História relacionados com o Mundo Antigo (parcela significativa do presente trabalho), sendo de destacar os trabalhos de George MacDonald Fraser, Bruce Babington e Peter Evans, Maria Wyke, Jon Solomon, Martin Winkler, Constantine Santas, ou os trabalhos mais recentes de Sheldon Hall e Stephen Neale, e de Brian Hamnet. Neste contexto também é forçoso salientarmos algumas obras produzidas em Espanha nos anos 90 que se revelaram extremamente úteis e apresentaram perspetivas muito inovadoras no campo do Cinema e História, como os casos de Ruiz Hernández, de vários estudos recentes do professor Óscar Lapeña Marchena, de Julio Montero e de Araceli Rodríguez. Em Portugal, os estudos de Isabel Capelo Gil sobre literacia visual revelaram-se fundamentais. Trata-se de uma amostragem de algumas obras que se salientaram entre muitas outras que se revelaram essenciais.

O segundo capítulo constitui-se como o mais heterogêneo e abrange o período compreendido entre 1916 e 1927, abarcando um conjunto vasto de produções experimentais de que os filmes que mergulham num passado longínquo apenas representam uma pequena parcela. Se *Joan the Woman* se afirma como a primeira incursão no filme histórico, a verdade é que foi interessante surpreender numa série de filmes realizados após *Joan the Woman* a preocupação de criar uma equipa praticamente fixa de especialistas, homens e mulheres ligados à imagem e à *mise-en-scène*. Nesse sentido, colocámos a hipótese de que a primeira versão de *Os Dez Mandamentos* e *O Rei dos Reis* se apresentassem como pontos de chegada de fragmentadas experiências anteriores de que, reafirmamos, *Joan the Woman* se destacou como marca fundadora, ao contar a história da donzela de Orleães de uma nova forma, que os livros e a pintura nunca puderam cristalizar. Essa vertente atingiu, então, um primeiro ponto alto na primeira versão de *Os Dez Mandamentos*, em que DeMille reedificou o espetáculo visual de tal forma que ficou inalterável durante décadas, contribuindo para uma noção de História pública antimoderna²³ veiculada pelo *mainstream*. Um dos aspetos mais impressionantes dessa capacidade de o cinema manipular coletivamente foi, na conjuntura da descoberta do túmulo de Tutankhamon por Howard Carter, a apologia e o incentivo que o cinema deu em relação ao consumo de artefactos antigos nitidamente transformados em fetiches substitutos do real, na aceção que Cristian Metz (1931-1993) defendeu. Com *O Rei dos Reis*, DeMille fixou a sua linguagem em definitivo e, principalmente, fixou um determinado conjunto de imagens cujas raízes quisemos procurar, com destaque para a representação de Cristo. A leitura de estudos

²³ Higashi, Sumiko — «Anti-modernism as historical representation in a consumer culture: Cecil B. DeMille's Ten Commandments 1923 1956 1993», In Sobchack, Vivian Carol — *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996, p. 91.

de Susan David Bernstein e Elsie Browning Michie, e os trabalhos de Delbert Burkett proporcionaram a clarificação de muitas ideias sobre aspetos do consumo visual na transição do século XIX para o século XX e permitiram a atualização de perspectivas.

No terceiro capítulo encetámos uma espécie de arqueologia do *peplum* para chegarmos ao papel que *O Sinal da Cruz* desempenhou na produção norte-americana no contexto da saída da Depressão, procurando ligar o filme a uma tradição literária popular e a espetáculos populares solidamente enraizados no mundo anglo-saxónico. Foi a partir de *O Sinal da Cruz* que se começaram a desenhar ideias sobre os estereótipos do realizador, e quisemos perceber melhor porquê, confrontando fontes que nos permitissem desconstruir o mito de Nero. Nesse capítulo, procedemos de forma idêntica em relação ao mito da rainha Cleópatra, de modo a analisarmos o filme que a colocou como marca titular.

Todo o trabalho implicou o recurso a diversas obras fundamentais provenientes do campo da História da Arte. A releitura de Giulio Carlo Argan forneceu elementos essenciais para o entendimento dos múltiplos ecletismos que povoam o cinema de Cecil B. DeMille. As perspectivas apontadas por James Stevens Curl revelaram-se substanciais para a compreensão do revivalismo egípcio nos filmes (extensão de outros revivalismos anteriores e coevos), bem como a leitura da obra exemplar *La Arquitectura en el Cine de Hollywood, la Edad de Oro*, de 1986, de Juan Antonio Ramirez. Também a leitura de trabalhos de Adrienne Munich ajudou à compreensão de vários aspectos ligados à produção do guarda-roupa fílmico e a consulta do *Catálogo Art Déco-1925*, publicado pela Fundação Gulbenkian, trouxe atualizações assinaláveis relativamente ao papel desempenhado pela moda francesa nos filmes de DeMille.

De igual modo, algumas obras escritas no campo da estética marcaram presença nas referências, como foi o caso da obra de Elie Faure. Dada a impossibilidade de aceder a outro tipo de fontes,

e muito embora tenhamos percebido o significativo grau de especialização dos colaboradores de DeMille desde os primeiros tempos, não se constituiu como tarefa fácil reorganizar nomes de autores e procedimentos técnicos, ou entender cabalmente os meandros das concepções técnicas, principalmente no respeitante aos primeiros filmes realizados.

Todo o capítulo cinco mereceu um cuidado particular em torno de dois dos maiores, porque mais ambiciosos, filmes de DeMille: *Sansão e Dalila* (1949) e *Os Dez Mandamentos* (1956), e assumimos uma tentativa de mostrar a síntese monumental que o realizador conseguiu com essas duas obras. Tal esforço implicou a realização de leituras diversas sobre a transição para os anos 50, que se prendiam fundamentalmente com as produções da cultura norte-americana da época e com as representações da imagem norte-americana projetada no ecrã. Sublinho as leituras de Alan Nadel, Gregory D. Black, Clive Marsh e Gaye Williams Ortiz, Steve Cohan, Ashton D. Trice e Samuel A. Holland, Thomas Patrick Doherty, Liza Cleland, Mary Harlow e Lloyd Llewellyn-Jones, Tony Shaw e Douglas Little. Procurámos cruzar trabalhos historiográficos com as perspetivas apresentadas por Jean Baudrillard e Gilles Deleuze, entre outros, de modo a encontrar pistas seguras para a contextualização do reaparecimento dos revivalismos épico e religioso na década de 50 no ambiente da nova ordem que emergiu do pós-2.^a Guerra Mundial e do aparecimento do Estado de Israel. No caso de *Sansão e Dalila*, quisemos explicar o porquê da reconstrução de um passado conotado com uma certa ideia de rigor e de exuberância na *mise-en-scène*, procurando pistas na assunção de valores políticos e culturais dos anos 50, e quisemos recontar parte do mito de Dalila, longamente construído na tradição cultural e artística ocidental.

Ainda no quinto capítulo, a análise de *Os Dez Mandamentos* implicou realizar-se uma pesquisa vasta sobre o caso Moisés na cultura norte-americana. A obra de Henry Noerdlinger, *Moses in*

Egypt, publicada pela University of South California Press em 1956, com prefácio de DeMille, constituiu-se como fonte de primeiríssima importância para entender processos intrínsecos à gênese do filme, mas foi preciso estabelecer o contraditório entre as fontes, recorrendo a outros trabalhos críticos para credibilizar pontos de vista. Houve problemas concretos de análise, atendendo a que a reinterpretação da vida e obra de Moisés a uma luz cultural é uma perspectiva relativamente recente, se excetuarmos a obra *Moisés e o Monoteísmo*, de Sigmund Freud, escrito em 1939, pelo que essa leitura enriquecedora foi necessariamente complementada por múltiplos estudos, de entre os quais destacamos dois: a obra fundamental de Louis Feldman, *Josephus' Portrait of Moses*, publicada em 1992, e a notável obra de Jan Assman, *Moses The Egyptian*, de 1997, que apresenta uma leitura cultural da personagem clarificadora de múltiplos aspetos. No entanto, não foi tarefa fácil dissecar um filme tão maciço como *Os Dez Mandamentos*, onde, defendemos, se propôs e provou que o cinema implica uma hermenêutica específica e obriga a uma exegese própria.

Nestes mesmos capítulos (dois, três e cinco), o cruzamento entre o cinema e as polémicas questões de natureza religiosa também mostraram a existência de uma área recente e difícil de abordar. À partida, estávamos convictos de que, em DeMille, a imagem religiosa se revestiu de contornos novos no contexto da cultura contemporânea, e pareceu-nos que, em matéria de religião, DeMille criou sequências que devolviam à cultura contemporânea o poder da imagem simbólica enquanto motor da experiência religiosa, enquanto catequese e enquanto comentário ao texto bíblico. Não obstante, por se tratar de uma obra globalmente corroborativa da Bíblia, que parte dos Evangelhos como relatando a verdade e, não tendo sido equacionada uma incursão em matérias teológicas, optámos por não realizar crítica histórica dos temas abordados sempre que estes envolviam dogmas religiosos. Para esta temática foi auxiliar

precioso um conjunto de consultas das obras de Gaye Williams Ortiz e Clive Marsh, Theresa Sanders, Stephenson Humphries-Brooks, Terry Lindvall e Pamela Grace. A leitura de *Jesus de Nazaré*, de Joseph Ratzinger (Bento XVI), a leitura da obra recente do Padre Carreira das Neves — *As Grandes Figuras da Bíblia*, e a leitura de *A Palavra e a Imagem*, de Paulo Mendes Pinto, foram essenciais para a incorporação de um certo tipo de rigor na linguagem associada às manifestações e sinais de carácter religioso.

No quarto capítulo analisou-se o filme *As Cruzadas*. Pelos múltiplos estereótipos que a cultura lançou sobre o período, a abordagem da denominada Idade Média implicou a realização de considerações introdutórias destinadas a contextualizar a evolução das imagens e representações da medievalidade, e foi preciso conciliar grandes perspectivas historiográficas, como as propostas por Jacques Heers ou Jacques Le Goff, com linhas inovadoras de estudos que têm proliferado recentemente no domínio das representações da Idade Média no cinema: dos académicos medievalistas Kevin J. Harty e John Aberth, de Martha Driver e Sid Ray; do historiador François Amy de la Bretèque, professor de Estudos Cinematográficos em Montpellier; de Kathleen Coyne Kelly e Tison Pugh, e de Nickolas Haydock e E. L. Ridsden.

Finalmente, uma palavra para os métodos de análise e exposição utilizados. A análise fílmica não é uma ciência experimental, nem existe um método universal de análise, nem um método aplicável a todos os filmes. Partimos do princípio de que os métodos devem sempre «especificar-se e, às vezes, ajustar-se em função do objeto preciso que tratam»²⁴. Encontrando-se largamente sedimentada no âmbito de métodos utilizados pelo vasto conjunto de disciplinas em que os Estudos de Cultura se organizam, no estudo presente

²⁴ Aumont, Jacques e Marie, Michel — *A Análise do Filme*. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2009, pp. 30-31.

recorremos naturalmente a vários métodos para proceder à análise fílmica. Sem enveredarmos pelo estabelecimento de sistematizações excessivas, os filmes foram globalmente analisados em planos e segmentos, procedendo-se frequentemente à descrição e análise mais formal das imagens (composição, enquadramento, perspetiva/profundidade de campo, cor, iluminação, claro/escuro, campo/fora-de-campo, espaço narrativo, *mise-en-scène*), procurando evidenciar-se esse tipo de preocupações por parte da realização, com a consciência de que a imagem fílmica é um «fragmento de um universo diegético que a transcende»²⁵, veicula elementos informativos e elementos simbólicos nem sempre separáveis, e é forçosamente limitada e incompleta. Conscientes das limitações do uso exclusivo do fotograma, não deixámos, ainda assim, de citar frequentemente os filmes a partir de fotogramas inseridos no corpo do texto. Por vezes, usaram-se fotogramas associados a imagens do *storyboard* e até a elementos documentais externos, de modo a estabelecerem-se comparações visuais, assumindo-se claramente uma opção de proporcionar uma leitura enriquecida por dados históricos e culturais, inscrevendo a observação em perspetivas de análise cultural mais amplas. Partilhámos a perspetiva de Roland Barthes, ao afirmar que «todo o texto é um intertexto; nele estão presentes outros textos, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; qualquer texto é uma nova trama de citações passadas, (...) o intertexto é um terreno geral de fórmulas anónimas de origem raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, fornecidas sem aspas»²⁶. O mesmo procedimento inspirou a reflexão sobre as imagens fílmicas entendidas como expressão do sagrado

²⁵Aumont, Jacques e Marie, Michel — *Idem*, p. 48.

²⁶ Barthes, Roland — *Théorie du Texte*, citado por Aumont, Jacques e Marie, Michel — *Idem*, p. 162.

e, muitas vezes, como prolongamento de perspectivas teológicas²⁷. Admitimos explorar a extensão da aplicação desses pressupostos em DeMille, convictos de que, nas produções deste realizador, a recriação da História se sedimentava em convenções legitimadas em outras formas de produção cultural e de que havia plena consciência de que se jogavam todas as possibilidades de recorrer à visualidade para contar uma história. De facto, no cinema de DeMille o passado reorganizou-se livremente no ecrã e os fragmentos da História foram instrumentalizados e transformados em produtos propagandísticos embrulhados num invólucro de entretenimento, assim transformando o objeto filme em matéria e objeto de largo interesse para a Cultura Contemporânea. Procurámos, por isso mesmo, e recorrendo a metodologias mais associadas à investigação historiográfica, no geral, contextualizar cada filme de forma exclusiva, assumindo que o contexto dos anos 20 é diferente do dos anos 30 e dos anos 50 (o contexto em que *O Sinal da Cruz* foi realizado, em 1932, difere do da realização de *Cleópatra*, de 1934, porque houve ousadias permitidas no primeiro filme que já não foram toleradas no segundo), convocando um conjunto eclético e o mais completo possível de fontes fílmicas e assumindo a mobilização de fontes como questão essencial para o entendimento do processo criativo e como elemento-chave para se poder encetar uma leitura cultural dos filmes. Nesse processo de descrição foi fulcral efetuar a desmontagem do início dos filmes, (*O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila*, *Os Dez Mandamentos* de 1956) decompondo fragmentos que enunciam linhas de força e delineiam sínteses visuais e perspectivas muito eficazes. Na medida em que houve sempre uma consciência clara de que estávamos a trabalhar no campo das representações

²⁷ Seguimos a perspetiva defendida por Paulo Pinto ao referir-se à possibilidade de se entenderem as imagens da arte sacra como teologia, no sentido em que as representações provenientes do universo religioso devem ser entendidas como parte da própria vivência religiosa. Pinto, Paulo Mendes — *A Palavra e a Imagem*. Lisboa: CTT, 2011, p. 11.

da História (representações em sentido mais lato, ideológicas, de grupo, sociais, e mais restritas e individuais) e de que estas se encontram francamente condicionadas pelo tempo e pelos homens, houve, em todos os filmes, a preocupação de descrever linhas de força da narrativa e da ação, estabelecendo opções interpretativas subjetivas e procurando fornecer pontos de vista que estávamos convictos de que se congregavam como prioritários.

Finalmente, deve referir-se que tecemos breves reflexões relativas à questão da música fílmica na obra de Cecil B. DeMille, enquanto elemento demonstrativo da crescente necessidade de o cinema de Hollywood acentuar o efeito de composição unitária conseguido entre narração e imagem, num crescendo cujo grau de síntese foi plenamente atingido em *Os Dez Mandamentos* de 1956. Embora se façam algumas referências mais formais, trata-se apenas de breves apontamentos que não foi possível, por diversas razões, aprofundar, mas o que pretendemos ressaltar foi uma linha evolutiva interessantíssima em relação ao papel desempenhado pela música nos filmes e em relação à forma como a função e a importância da música fílmica foi mudando nas primeiras décadas de produção de filmes.

A utilização de diversas referências que constam em *sites* foi essencial num trabalho desta natureza. Neste contexto, naturalmente que não nos reponsabilizamos pelo seu estado e manutenção.

Terminamos esta introdução deixando firmemente expresso o quanto nos foi grato desenvolver este projeto sobre a obra do realizador Cecil B. DeMille.

(Página deixada propositadamente em branco)

1.º CAPÍTULO

O FILME HISTÓRICO COMO OBJETO DE ESTUDO: UMA BREVE APROXIMAÇÃO TEÓRICA

Não obstante a existência de perspectivas anteriores aos anos 50²⁸ que atribuíam valor intrínseco ao filme histórico, e Sergei Eisenstein (1898-1948) ter reconhecido que o filme montagem não se constituía como reprodução direta da realidade e possuía um valor próprio, em meados dos anos 40, a indústria de Hollywood ainda era criticada por produzir filmes desinteressantes e dirigidos a um público que não pensava²⁹. Também nos anos 40, o historiador português Alfredo Pimenta (1882-1950) criticou o filme *Camões*, de J. Leitão de Barros (1896-1967), enquanto cinema histórico, confrontando a obra com o que ele considerava de verdade a propósito da criação de narrativa histórica, entenda-se, o discurso historiográfico. Embora os regimes instrumentalizassem o cinema por interesse propagandístico e percebessem que o filme projetava claramente

²⁸ Caso de Matuszewski em 1898: «Poco menos de tres años después de la primera proyección de los hermanos Lumière en París, un camarógrafo polaco, Boleslaw Matuszewski, publicaba en Le Figaro (25-3-1898) un artículo titulado 'Una nueva fuente de la Historia: creación de un depósito de cinematografía histórica, donde ya preconizaba la necesidad de conservar las imágenes filmadas para la Historia. Por supuesto, la propuesta fue entonces ignorada.» Pelaz López, José-Vidal — «El pasado como espectáculo: reflexiones sobre la relación entre la Historia y el cine». Légete: *Estudios de Comunicación y Sociedad*. N.º 7, 2007, pp 5-31.

²⁹ Halliwell, Martin — *American Culture in the Fifties*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 149. O autor faz referência a T. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), que condenavam Hollywood, menosprezando o interesse da indústria norte-americana de filmes.

perspetivas sobre a História, o reconhecimento da força do cinema vinha da sua popularidade na sociedade e do reconhecimento da sua importância na propaganda política, e os meios universitários só começaram a reconhecer a possibilidade de o cinema produzir um discurso historiográfico próprio muito depois dos anos 40.

Nos anos 30, Jorge Luís Borges defendia uma visão crítica forte relativa aos filmes de Hollywood e concretamente em relação ao realizador Cecil B. DeMille, ao dizer que «os russos descobriram que a fotografia oblíqua (e, por conseguinte, deformada) de uma garrafa, um cachaço de touro ou uma coluna é de um valor plástico superior ao de mil e um figurantes de Hollywood rapidamente disfarçados de assírios e misturados até à imprecisão total por Cecil B. DeMille»³⁰. Ainda em 1952, Borges voltou a criticar o processo narrativo de criação de factos heróicos que reputava de subjacente às concepções manipuladoras de DeMille³¹.

Como disse Deleuze mais tarde, era «fácil trocar das concepções históricas de Hollywood»³², apesar de elas se ligarem indiretamente a concepções sérias e académicas da história e da cultura oitocentistas que foram desvalorizadas na primeira metade do século XX. Se é verdade que, nos anos 20, o filme-documentário já suscitava o interesse de historiadores do Comité Internacional das Ciências Históricas no respetivo congresso realizado entre 1926 e 1934 (preocupados com a preservação dos filmes em arquivos), tal interesse deixava de fora o universo do cinema de ficção, uma vez que os primeiros filmes retratariam a realidade e o cinema produzido no âmbito do segundo nem tanto.

³⁰ Rodrigues, António — «Cinema, Arquitecturas». In Basílio, Kelly (coord.) — *Concerto das Artes*. Lisboa: Campo das Letras, 2007, p. 564.

³¹ Borges, Jorge Luis — *A Personal Anthology*. New York: Grove Press, p. 179; ver também Pérez Firmat, Gustavo — *Do the Americas have a Common Literature?*. Durham: Duke University Press, 1990, p. 38-39.

³² Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

Nos anos 40, Siegfried Kracauer (1889-1966) trouxe elementos novos para a relação entre História e Cinema, com uma publicação de 1947, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (De Caligari a Hitler: uma História psicológica do Cinema alemão), onde considerava que os filmes de ficção refletiam dados do real e revelavam mecanismos do real, introduzindo a possibilidade de recurso a elementos psicanalíticos na análise historiográfica³³, mas o reconhecimento das qualidades da narrativa histórica no cinema tardou a ocorrer. Nos seus primórdios, o cinema apareceu naturalmente ligado a um registo mais popular e, numa época em que a cultura erudita não era sequer questionada, a imagem fílmica carecia de legitimidade³⁴, apresentando-se como fenómeno ligado a uma cultura de massas emergente. Entendendo-se a cultura erudita como fenómeno legitimado pela tradição, a cultura de massas e os seus produtos apresentavam-se, quase, como anti-cultura³⁵, os novos métodos de produção da cultura visual mantinham-se do outro lado da fronteira que separava a *high culture* da *mass culture*, e a valorização da cultura visual popular tardava. Para que o reconhecimento do valor do cinema ocorresse foi preciso esperar, como sublinhou Umberto Eco, pelo momento em que a presença das massas na vida social se converteu no fenómeno mais evidente de uma determinada conjuntura histórica, o que só aconteceu depois da 2.ª Guerra Mundial. A forma como o filme histórico era considerado começou a mudar em resultado de múltiplos fatores, destacando-se naturalmente a

³³ Disse Kracauer: «O que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam abaixo da consciência.» O autor é citado por Nova, Cristiane — «O Cinema e o conhecimento da História». *Olho da História: Revista de História Contemporânea*. n.º 3. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>. [Consultado em 16/08/2011]

³⁴ Ferro, Marc — *El Cine, una Visión de la Historia*. Madrid: Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003), p. 7.

³⁵ Conjunto de ideias expostas em Eco, Umberto — *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspetiva, 1970.

crítica de que a própria História e os seus métodos começaram a ser alvo desde finais do século XIX, à medida que se instalou na cultura uma descrença acentuada sobre a noção de objetividade histórica e de progresso histórico³⁶. A rutura realizada pelos historiadores Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) em 1929 fez-se para limitar o âmbito da especialidade positivista e promover a agregação de disciplinas, e, por volta dos anos 40, o outrora intocável paradigma «científico», longinquamente defendido por Leopold Von Ranke (1795-1886), representava uma fórmula mais e mais repudiada. Em 1946, por exemplo, Robin George Collingwood (1889-1943) defendeu que a imaginação se constituía como parte estrutural do discurso historiográfico, ao fornecer continuidades onde elas não existiam nas fontes, aproximando o historiador do universo da ficção ao invés de o afastar, como pretendia o edifício teórico positivista. Durante toda a primeira metade do século XX, e posteriormente, o debate foi longo, mas é preciso ter em linha de conta que várias conceções historiográficas influenciadas pelo legado positivista se mantiveram largamente prestigiadas, que os historiadores citados a propósito das produções de DeMille perfilharam extensamente esse legado positivista e que o debate historiográfico em questão não se refletiu nas produções fílmicas que analisamos no presente estudo.

A credibilização do filme histórico integrou-se na emergência e reconhecimento mais vasto da existência de valores subjetivos que envolviam toda a produção científica e a que o historiador não podia ser alheio, como viu Hannah Arendt, e a valores associados à cultura de massas e à cultura popular de entretenimento, que a

³⁶ As críticas às linhas dominantes da historiografia oitocentista culminaram precisamente no período das guerras, multiplicando-se vozes dissidentes que, desde Nietzsche até Croce, vinham a criticar a historiografia mais positivista e pretensamente objetiva. V. Curthoys, Ann e Docker, John — *Is History Fiction?*. Michigan: University of Michigan Press, 2005, pp. 85 e seguintes. V. também Collingwood, R.G. — *A Ideia de História*. Lisboa: Presença, s.d., pp. 228 e seguintes.

autora analisou em *The Crisis of Culture*, de 1961. Pela mesma altura, em *Notes On Camp*, de 1964, Susan Sontag notava a interseção constante entre a alta e a baixa cultura nas produções culturais, e propunha novos códigos visuais de apreciação em *On Photography*, de 1977, intuindo que os elementos mais persuasivos e inteligíveis na cultura contemporânea se vinham a afirmar no âmbito das indústrias de entretenimento dirigidas à cultura de massas, tornando-as imediatamente em objetos de análise privilegiada. Os estudos de Stuart Hall (n. 1932) sobre um fenómeno como o dos *hippies*, em 1968, ou de Umberto Eco sobre fenómenos populares, ao publicar *James Bond* (1966) e *Superman* (1972) foram indicativos fortes da importância que a cultura popular começou a merecer a académicos das mais variadas proveniências. Tal como Stuart Hall defendeu, tornava-se necessário «desconstruir a cultura popular»³⁷, ou seja, proceder à revisão global do papel da cultura na sociedade contemporânea³⁸. De resto, no contexto mais vasto e difícil³⁹ do aparecimento

³⁷ Procter, James — *Stuart Hall*. London: Routledge, 2004, p. 11.

³⁸ Os estudos culturais tiveram o seu arranque na Grã-Bretanha depois da 2.ª Guerra, num contexto muito específico, em torno das figuras tutelares de E. P. Thompson, de Richard Hoggart e de Raymond Williams. A estes autores associaram-se obras essenciais nos estudos culturais: *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart. (1957), *The Making of the English Working Class* de E.P. Thompson (1963); *Culture and Society* (1958) e *The Long Revolution* (1965) de Raymond Williams. Globalmente promoveram o denominado culturalismo, redefinindo a cultura não como simples superestrutura acessória de uma materialidade económica, mas como um fenómeno absolutamente central nas sociedades. Cfr. Sanches, Manuela Ribeiro — «Nas margens: os Estudos Culturais e o assalto às fronteiras académicas e disciplinares». *Etnográfica*, Vol. III (1), 1999, pp. 193-210. Um outro dado importante é que os autores defenderam igualmente «a abolição das hierarquias entre uma cultura supostamente de elite, institucionalizada no ensino dos departamentos de Humanidades e Literaturas, e a cultura popular e de massas.» In Gil, Isabel Capelo — «O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã», *Comunicação & Cultura*, n.º 6, 2008, p. 145.

³⁹ A dificuldade dos Estudos Culturais se autolimitarem prende-se com a sua natureza contestatária relativamente a limitações e com a sua vocação para diluir fronteiras já com longa tradição académica. Cfr. Baptista, Maria Manuel — «Estudos Culturais: o quê e o como da investigação». *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, n.º spécial, automne / hiver 2009, pp. 451-461.

de novas disciplinas e modalidades institucionais ligadas a estudos potenciadores de convergências⁴⁰, nos anos 70-80 floresceram projetos e publicações no âmbito dos *Cultural Studies* que fragmentaram fronteiras tradicionais entre disciplinas e permitiram o deslocamento e a concentração de investigações em torno de novos campos de estudo académicos, nessa corrente se inserindo estudos sobre fenómenos ligados à cultura popular, contracultura e vanguarda artística, que encontraram complexidades insuspeitas na cultura popular e passaram a abordar objetos como a questão do *kitsch* ou do *camp*⁴¹, para citar apenas exemplos. Tratava-se de reconfigurar os paradigmas das diversas literacias, naturalmente se destacando no contexto do presente estudo a questão da literacia visual⁴², dos estudos sobre cultura visual e de estudos visuais⁴³ que, ao valerm-se de métodos das abordagens mais textuais, históricas e artísticas⁴⁴, ao pretenderem cruzar a história da arte e os estudos culturais e ao questionarem globalmente o papel das imagens na cultura⁴⁵, se constituíam como competências amplamente

⁴⁰ Pombo, Olga — «Práticas Interdisciplinares». *Sociologias*. Porto Alegre: ano 8, n.º 15, Jan/Jun 2006, p. 208-249.

⁴¹ Deve fazer-se referência a *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge de Andrew Ross, em 1984; ver também Komins, Benton Jay — «Popular Culture, Kitsch as Camp, and Film». *Comparative Literature and Culture*. Vol. 3, n.º 1. Disponível em: http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1101&context=clw_eb&sei-redir=1#search=%22No%20Respect.%20Intellectuals%20Popular%20Culture%2C%20de%20Andrew%20Ross%2C%20em%201984%22. [Consultado em 30/07/2011]

⁴² Para a introdução deste conceito, v. Elkins, James — *Visual Studies: a skeptical introduction*. N. York: Routledge, 2003.

⁴³ A propósito da genealogia do termo «cultura visual», bem como do seu aparecimento enquanto disciplina académica, deve ver-se igualmente Elkins, James — *Idem*, p. 2.

⁴⁴ «...A literacia visual é multivalente, renegociando-se em contexto, ou, dito de outro modo, a literacia visual é um transconceito que se socorre da vocação hermenêutica da abordagem textual, articulando-se com a ancoragem sócio-histórica própria da abordagem historicista, mas simultaneamente valorizando a especificidade própria do meio visual...» Gil, Isabel Capeloa — *Literacia Visual: estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 15.

⁴⁵ Dikovitskaya, Margarita — *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge: M.I.T., 2005, pp. 47-50.

transdisciplinares⁴⁶. Essa reconfiguração das Humanidades e das várias áreas das Ciências Sociais repensou e continua a repensar o papel pedagógico e político mais global do estudo da Cultura⁴⁷, colocando-o no eixo das reflexões sobre a contemporaneidade⁴⁸ e está longe de estar concluída. Uma das suas aquisições metodológicas mais abrangentes foi certamente a consciência de que a análise dos fenómenos da cultura, entre os quais o cinema se conta, só pode sedimentar-se de forma sólida mobilizando simultaneamente paradigmas teóricos, metodológicos e estilísticos de várias disciplinas⁴⁹.

Para os primeiros realizadores de cinema, a apresentação da História foi sempre óbvia, na medida em que ela se vinha constituindo como um suporte da cultura, da arte e da educação no Ocidente⁵⁰, com formas próprias e longamente sistematizadas de ser representada. No registo mais ficcional, é interessante perceber o aparecimento da representação histórica no cinema. Em 1895, Maria da Escócia fazia a sua aparição em *The execution of Mary, Queen of Scots*, de

⁴⁶ «A literacia visual constitui-se como um instrumento estratégico que exige múltiplas competências. Com uma vocação comparatista, socorre-se do saber histórico-estético da história de arte, mas requer igualmente a capacidade hermenêutica própria dos estudos literários, e a fundamentação sócio-política da sociologia e da ciência política, para além dos conhecimentos tecnológicos sobre modos visuais particulares como o cinema, a fotografia ou as artes digitais.». Gil, Isabel Capeloa – *Idem*, p. 25.

⁴⁷ A ideia de «...tomar a cultura como prática central da sociedade e não como elemento exógeno ou separado, ou mesmo como uma dimensão mais importante do que outras sob investigação, mas como algo que está presente em todas as práticas sociais» apresenta-se como uma das aquisições mais importantes da área dos Estudos Culturais. Cfr. Baptista, Maria Manuel — «Estudos Culturais: o quê e o como da investigação». *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*. n.º spécial, automne/hiver 2009, pp. 451-461.

⁴⁸ O sociólogo francês Alain Touraine, na sua obra *Un nouveau paradigme: pour comprendre le monde aujourd'hui* (2005), faz precisamente referência à emergência e centralização da esfera da cultura na reflexão contemporânea. Cfr. Gil, Isabel Capeloa – «O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã». *Comunicação & Cultura*, n.º 6, 2008, pp. 137-166.

⁴⁹ Baptista, Maria Manuel — *Idem*.

⁵⁰ Solomon, Jon — *The Ancient World in the Cinema*. N. Haven and London: Yale University Press, 2001, p. 3.

Thomas A. Edison, Inc.⁵¹, um dos primeiros filmes a usar atores treinados e um dos primeiros a usar a montagem para produzir um efeito especial, neste caso o corte da cabeça. Em 1896, Nero também irrompia justamente no cinema, no filme de um minuto *Néron essayant des poisons sur les esclaves*, do operador chefe dos irmãos Lumière, Alexander Promio⁵², veiculando-se pequenos episódios que reproduziam e recriavam excertos de narrativas provenientes de outros registos culturais, literários, pictóricos, teatrais e, sobretudo, dando continuidade (agora também no cinema) à deturpação longamente enraizada na cultura sobre a figura do imperador Nero. Num caso e noutro (e em muitos outros), os temas já estavam codificados na literatura e a *mise-en-scène* já estava codificada em registos ficcionais⁵³, nos palcos do teatro e da ópera, na pintura oitocentista romântica, realista, naturalista e na de *fin-de-siècle*.

Até aos anos 60, os denominados filmes históricos da primeira metade do século não foram valorizados precisamente porque se considerava que a imagem em movimento não podia ser equiparada à informação proveniente das fontes escritas tradicionais, e a larga maioria dos historiadores só valorizava efetivamente as últimas, não conferindo ao cinema um estatuto de dignidade idêntica ao das outras fontes⁵⁴. Em 1958, Robert Mandrou (1921-1984), historiador

⁵¹ Ver o excerto em: <http://www.youtube.com/watch?v=RpNQJv8KblQ> [Consultado em 22/12/2010].

⁵² Joucaviel, Kinga — *Quo Vadis: Contexte Historique, Littéraire et Artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz*. Toulouse: Presses Universitaires du Marail, 2005, p. 69.

⁵³ Lembro as chamadas novelas e as *toga plays* que conheceram enorme sucesso junto do público burguês oitocentista: *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Sir Bulwer-Lytton, de 1834, *Fabiola ou a Igreja nas Catacumbas*, de Cardinal Wiseman, de 1854, *Salambô*, de Gustave Flaubert, de 1862, *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, de L. Wallace, de 1880, *Cleopatra*, de Ridder Haggard, de 1889, e *Quo Vadis: A Narrative of the time of Nero*, de H. Sienkiewicz (1846-1916), publicado em fascículos em 1895, e em livro em 1896.

⁵⁴ Seabra, Jorge — *África Nossa: O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa: 1945-1974*. [Tese de Doutoramento]. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, 2008, Vol. 1, p. 30.

de referência da cultura popular na época moderna, tinha escrito na revista dos *Annales* um artigo em que avaliava a importância do cinema e aplaudia alguns trabalhos pioneiros, como, por exemplo, a obra de Georges Sadoul (1904-1967) que, curiosamente, em 1949, escreveu uma *Histoire Générale du Cinéma* onde valorizava o trabalho do realizador Cecil B. DeMille, ao afirmar que «... influências italianas, francesas e dinamarquesas combinaram-se na obra de um realizador fecundo, comercial, mas cheio de talento: Cecil B. DeMille (...)»⁵⁵. Aliás, a reabilitação parcial de Cecil B. DeMille constituía-se como um dado adquirido junto da geração dos autores dos *Cabiers du Cinéma*. Ainda nos anos 40, Lo Duca, um dos fundadores da publicação, elogiou DeMille na sua *História do Cinema*⁵⁶. Em 1951, Jacques Doniol-Valcroze escreveu um artigo onde comparou *Samson and Delilah* a *Salammbô* e defendeu o realizador em relação aos que não o levavam a sério⁵⁷. Em 1959, Michel Mourlet (n. 1935)

⁵⁵ Sadoul, Georges — *História do Cinema Mundial das Origens aos nossos Dias* (publicado originalmente em 1949). Lisboa: Livros Horizonte, 5.^a Edição, s.d., pp. 137-8.

⁵⁶ O autor refere-se a DeMille como «...o Abel Gance de além-mar.» In Lo Duca, Joseph — *Marie — História do Cinema*. Lisboa: Europa-América, 1949, p. 38. A obra foi publicada em 1942.

⁵⁷ Eyman, Scott — *Idem*, p. 413. Vale a pena citar o artigo de Jacques Doniol-Valcroze: «We too easily overlook what the history of filmmaking owes to DeMille... He was indeed one of the pillars of the Hollywood temple, and so he remains; he incarnates the best of it and the worst of it... The durability of this success is absolutely unique in the history of the American film industry, a great devourer of personalities. Whereas Griffith, Ince, Seastrom, Stiller and Stroheim quit making films, the wheel of fortune continued to turn in DeMille's favor...

DeMille is certainly a poet and a romantic in his own way, but (his) only resemblance to (Victor) Hugo is in the abundance of his production. Frankly, the two are very different. The only thing that they have in common is that both have been victims – Hugo, victim of the myth of the white beard.... DeMille, victim of a continuous commercial success that has deprived him of that (aura) of failure which allows one to assess the films of Stroheim, for example. The man has his faults... but it appears to me that his outstanding quality, spanning the whole length of an abundant career, is an almost total unity of style, a constant fidelity to one perspective, and a conception of history of the plastic arts and literature, a conception he did not originate on the screen, but of which he was perhaps the most important popularizer. I think DeMille is absolutely indifferent to questions of fashion and is totally resistant to influences. He is one of the rare Hollywood figures left wholly unmoved by the flashing emergence of a Welles or by the phenomenon of Italian

fez uma primeira homenagem ao realizador norte-americano⁵⁸, mais tarde escrevendo uma biografia sobre o realizador, intitulada Cecil B. DeMille, publicada em 1968 pelas Éditions Seghers.

Nesta senda, o historiador Charles Samaran (1879-1982) foi um dos primeiros a incluir a película na lista das fontes históricas⁵⁹. Na verdade, sob o dinamismo desencadeado pelos historiadores ligados à Nova História e teóricos que partilhavam os pontos de vista da nova proposta, começaram a esboroar-se os alicerces da historiografia tradicional⁶⁰ e, sob a perspetiva de que era preciso alargar o objeto de estudo da História, diversificando o tipo de fontes para o estudo da história das mentalidades e do imaginário, reavaliando métodos de investigação e análise das diversas épocas históricas⁶¹, ampliando o âmbito da análise da história das mentalidades, alargando o âmbito do tradicional documento escrito e abalando em definitivo o cânone da soberania absoluta das fontes escritas, um novo olhar caiu finalmente sobre o filme histórico enquanto objeto de estudo possível. Nos anos 70, historiadores franceses da Nova História interessaram-se pelos filmes históricos até então descurados,

neo-realism... It seems to me that he makes films largely for the pleasure of it – he is one who breathes movies instead of air.»

⁵⁸ Bastide, Bernard — *Les Dix Commandements, d'une version à l'autre* (Homenagem da Cinemateca Francesa da Cinemateca Francesa a Cecil B. DeMille, realizada em 2009).

⁵⁹ Seabra, Jorge — *Idem*, p. 44. Charles Samaran afirmava em 1961 que «Un film de mise en scène réalisé en 1960 peut très bien n'avoir jamais aucun intérêt artistique, mais contenir des renseignements d'une valeur inestimable pour les historiens de l'an 2000. La conservation, sans aucun tri préalable, de tous les films de mise en scène, de tous les documentaires et de toutes les actualités est donc souhaitable et même indispensable dans l'intérêt des historiens futurs.» Cfr. Samaran, Charles — *L'histoire et ses méthodes: Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1961, citado em <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2010/07/20/georges-sadoul/>. [Consultado em 21/08/2011].

⁶⁰ Ver Rosenstone, Robert A. — «Epilogue: the Promise of History on Film», In Engelen, Leen e Winkel Roel Vande — *Perspectives on European Film and History*. Gent: Academia Press, 2007, p. 253.

⁶¹ Ver Gurevitch, Aaron J. — «Medieval Culture and Mentality according to the New French Historiography» In Clark, Stuart — *The Annales School: The Annales School and Historical Studies – Critical Assesments*. New York: Taylor and Francis, 1999.

e olharam-nos como um novo tipo de fonte a ser usada para o estudo da época de produção do filme⁶², considerando que este podia ajudar a perceber alguns aspetos que não apareciam tratados em registos historiográficos. Neste contexto, destacaram-se os trabalhos pioneiros de Marc Ferro (*Cinéma et Histoire*, 1977), que criticou o uso excessivo do documento escrito, e de Pierre Sorlin (*Sociologie du Cinéma*, 1977), ambos focados na perspectiva de que os filmes diziam mais sobre os tempos em que foram produzidos do que sobre os tempos que os filmes retratavam⁶³.

Ferro reconheceu que o filme constitui um documento para a análise das sociedades, incidindo no estudo das condições de produção e na possibilidade de estudar aspetos psicossociais, fenómenos de glorificação ou doutrinação, muitas vezes não explícitos nos próprios filmes, e frequentemente ausentes no documento escrito. Ou seja, considerava que a imagem cinematográfica não era meramente ilustrativa e excedia os conteúdos explícitos do filme. Para Ferro, o filme constituía-se como objeto que contava uma contra-história, permitindo fazer-se uma contra-análise que desmascarava a sociedade da época de produção do filme. Transcendendo os métodos historiográficos tradicionais, as propostas de Ferro implicavam a criação de equipas interdisciplinares de historiadores, sociólogos e antropólogos que admitissem que o filme podia ser documento e agente da História⁶⁴ e a análise da ficção histórica explicava a persistência, a vitalidade e so-

⁶² Engelen, Leen e Winkel, Roel Vande — *Idem*, p. 15.

⁶³ Hughes-Warrington, Marnie — *History goes to the Movies: Studying History on Film*. London: Routledge, 2007, p.4.

⁶⁴ «La doble consideración del cinematógrafo como documento y a la vez agente de la historia que iniciara Ferro, ha sido la piedra angular sobre la que se han basado luego la mayor parte de los estudios sobre estas cuestiones.» Pelaz López, José-Vidal — «El Pasado como Espectáculo: Reflexiones sobre la Relación entre La Historia y El Cine» *Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad*, 2007. pp. 5-31.

brevivência bem-sucedida dos múltiplos processos e estruturas narrativas até à contemporaneidade.

A análise proposta por Pierre Sorlin articulava as especificidades da própria expressão cinematográfica, defendendo que o filme contempla um texto visual que merece uma análise interna e um método que se adapte ao próprio objeto em estudo, criticando as limitações da análise historiográfica que não tivesse em linha de conta o cinema. Sorlin observava em meados dos anos 70 que «nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração»⁶⁵, aludindo às limitações da História no campo da imagem, no geral, e da imagem em movimento, em particular. Nos anos 80, Pierre Sorlin afirmava que os historiadores tinham de se interessar pelo audiovisual sob pena de se tornarem esquizofrénicos rejeitados pela sociedade como representantes de uma erudição fora de moda⁶⁶. Tanto Ferro como Sorlin defendiam que a imagem não copiava a realidade, e que o filme revelava aspetos que ultrapassavam a auto-representação que a época, o autor, a produtora queriam fazer dela. Ambos tiveram uma importância crucial para a superação das teses tradicionais e, através dos seus estudos precursores, o filme de ficção deixou finalmente de ser desprezado na área da historiografia, pela sua

⁶⁵ Kornis, Mônica Almeida — «História e Cinema: Um debate metodológico». *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 5, n.º 10, 1992, pp. 237. Na perspectiva de Pierre Sorlin, «[n]o se puede entender la Edad Contemporánea sin estudiar la producción cinematográfica de cada momento. Es imposible comprender la Alemania de Hitler sin acercarnos a Leni Riefenstahl o la trayectoria de la URSS sin conocer el cine de Eisenstein. Pero tampoco la América de Roosevelt sin Frank Capra, o si se apura el argumento, la de Bush, sin el cine de Michael Moore. El cine —apunta el propio Sorlin en otro de sus trabajos— coadyuvó a la caída del Imperio soviético.» In Pelaz López, José-Vidal, *Idem*.

⁶⁶ Mathias, Yeoshua — «Historical Movies in the Classroom». *Journal of Research in Teacher Education* — *Theme: Historical Literacy*. n.º 4, vol. 7. Disponível em: http://www.educ.umu.se/presentation/publikationer/lof/lofu_nr4_2007.pdf. [Consultado em 29/12/2009].

capacidade de produzir uma consciência aguda do presente e da responsabilidade perante o passado⁶⁷.

No mundo anglo-saxónico, estas dinâmicas tiveram origens múltiplas, de entre as quais se pode destacar a fundação da publicação de *Film and History*, a partir de 1970, de Martin A. Jackson e John E. O'Connor, na senda da fundação do *Historians Film Committee*, nos EUA. A obra do historiador norte-americano Hayden White também questionou e relativizou o domínio da verdade histórica, desconstruiu a estrutura do discurso historiográfico⁶⁸, o qual deveria ser sempre contextualizado no seu próprio tempo⁶⁹, e alertou para procedimentos narrativos de tipo literário na elaboração das representações historiográficas⁷⁰. Citando trabalhos de George Elliot (1819-1880), Henrik Ibsen (1828-1906) e André Gide (1869-1951), White recuperou grandes linhas do progressivo desencanto cultural com o universo da História⁷¹, num enunciado que recuperava críticas anteriores. White deixou bem clara uma ideia de hostilidade à consciência histórica que teria alastrado por alturas das duas guerras mundiais, e citou o pensamento de diversos autores⁷² cujas propostas apontavam no sentido de negação do historicismo, da consciência histórica do mundo e do sentido da História. Já nos anos 80, essa revisão metodológica levou-o mesmo a avançar com

⁶⁷ Cardoso, Abílio Hernandez — «O cinema, a ficção e a História». *Fórum Media: Revista de Comunicação Social da ESEV*. Viseu, s.d.

⁶⁸ White, Hayden — *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre Crítica da Cultura*. S.Paulo: Universidade de S. Paulo, 2001, p. 126. O texto inclui artigos publicados nos anos 60 e 70.

⁶⁹ Marshall, David W. — *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*. Jefferson: Macfarland, 2007.

⁷⁰ White, Hayden — *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

⁷¹ White, Hayden — *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre Crítica da Cultura*. p. 44. White segue respetivamente três trabalhos dos autores citados: *Middlemarch* (1.^a edição de 1874), *Hedda Gabler* (1890), e *O Imoralista* (1902), onde a visão historiográfica do mundo era largamente criticada.

⁷² Thomas Mann, Paul Valéry, José Ortega Y Gasset, Albert Camus e Jean-Paul Sartre. V. White, Hayden — *Idem*, p. 49.

o termo «historiophoty», contrapondo-o a «historiography»⁷³, sublinhando as potencialidades de a representação da História se fazer recorrendo à imagem e ao discurso fílmico. Ainda nos anos 80, a contribuição do académico norte-americano Robert Rosenstone foi essencial para relançar o debate e sublinhar o papel desempenhado pela Nova História⁷⁴. Rosenstone afirmou que os filmes históricos possuíam um valor próprio, não por serem apenas importantes para o estudo da época em que foram filmados, mas também porque, pela quantidade de meios envolvidos e de registos mobilizados, mostravam o passado de uma forma que os outros meios não mostravam⁷⁵ e criavam um novo discurso historiográfico⁷⁶. O cinema mostrava a História como um processo, o que não podia ser feito antes do cinema⁷⁷, e o filme, como Robert Bresson tinha sugerido⁷⁸, estruturava um discurso sobre História paralelo à escrita

⁷³ Hughes-Warrington, Marnie — *History goes to the Movies — Studying History on Film*. London and N. York: Routledge, 2007, p. 5. Cfr. White, Hayden — «Historiography and Historiophoty». *The American Historical Review*. vol. 93, n.º 5, dezembro 1988.

⁷⁴ Ver Rosenstone, Robert A. — «History in Images/History in words: Reflections on the Possibility of really putting History onto Film», artigo original de 1988, <http://www.la-trobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/rrrr6a.htm>. [Consultado em 1/11/2009].

⁷⁵ Engelen, Leen e Winkel, Roel Vande — *Perspectives on European Film and History*. Gent: Academie Press, 2007.

⁷⁶ «Su diagnóstico de la situación le lleva a una conclusión casi revolucionaria: 'Ha llegado el momento en que el historiador debe aceptar el cine histórico como un nuevo tipo de historia, que, como toda historia, tiene sus propios límites. Por ofrecer un relato diferente al de la historia escrita, al cine no se le puede juzgar con los mismos criterios. La Historia que cuenta el Cine se coloca junto a la historia oral y a la escrita'. Pelaz López, José-Vidal — «El Pasado como Espectáculo.»

⁷⁷ Kelly, A. Keith — «Beyond Historical Accuracy: a Postmodern View of Movies and Medievalism», In *Perspicuitas*, 2004. Disponível em http://www.perspicuitas.uni-essen.de/medievalism/articles/Kelly_Beyond%20Historical%20Accuracy.pdf [Consultado em 31/10/2009]; ver também Rosenstone, Robert A. — «History in Images/History in words: Reflections on the Possibility of really putting History onto Film», In Engelen, Leen e Winkel, Roel Vande — *Perspectives on European Film and History*. Gent: Academia Press, 2007, p. 258; ver ainda Sorlin, Pierre — «Películas que orientan la Historia», In Montero, Julio e Rodríguez, Araceli — *El Cine cambia la Historia*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005, p. 39.

⁷⁸ Driver, Martha — «What's accuracy got to do with it? Historicity and Authenticity in Medieval Film». In *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson: McFarland, 2004, p. 21.

historiográfica, o que transformava o realizador num historiador. Nesse sentido, intuía-se a perspectiva de que havia uma historiografia cinematográfica que podia contar a História de outra maneira e mudá-la ⁷⁹. Os realizadores tiveram desde cedo esse entendimento. Eisenstein mostrou o processo histórico ao aplicar o materialismo dialético ao seu discurso fílmico. Sem se preocupar em teorizar muito sobre o assunto, Roberto Rossellini (1906-1977) apresentou retratos de História, enquanto Rainer W. Fassbinder (1945-1982) assumiu um ponto de vista subjetivo ao retratar aspetos da época hitleriana. O mesmo se passou com Oliver Stone (n. 1946), que se assumiu subjetivamente como um historiador. Um filme como *A Missão* (1986), de Rolland Joffé, estimulou os historiadores a reabrir a história das missões dos jesuítas na América Latina. A película *Gallipoli* (1981], de Peter Weir, provocou uma revisão da história australiana pelos historiadores australianos. De acordo com a perspectiva apontada pelos professores José-Vidal Pelaz López e Pablo Pérez López, da Universidade de Valladolid, o filme *Thirteen Days* (2000), de Roger Donaldson, constituiu-se como uma narração cinematográfica da História⁸⁰.

Esta mudança de perspectiva demonstra que ao longo dos anos 80, a História começou a sair da sala da aula e o filme histórico começou a suscitar um interesse mais alargado no mundo da historiografia, entendendo-se simultaneamente que as propostas da historiografia também deviam ser contextualizadas na medida em que, tal como os filmes, que todos reconheciam tratar-se de representações, também os livros, os museus, o discurso historiográfico se constituíam

⁷⁹ Montero, Julio e Rodriguez, Araceli — *Idem*, p. 11.

⁸⁰ Pelaz López, José-Vidal e Pérez López, Pablo — «La narración cinematográfica de la Historia. «Trece días» (Roger Donaldson, 2000)». In *Siete miradas, una misma luz. Teoría y Análisis Cinematográfico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008, pp. 47-70.

como representações⁸¹ que necessitavam de contextualização. Rosenstone defendeu que o filme criava um passado que podia ser sério, complexo, desafiador e «verdadeiro» ao usar estratégias que desafiavam o tradicional registo escrito⁸², e refutou principalmente que fossem aplicados aos filmes critérios académicos fundamentados em exigências textuais, procurando evidenciar que história escrita e história filmada eram coisas diferentes, e o filme só poderia ser julgado, a partir quer do estado da questão historiográfica na altura em que o filme foi realizado, quer de critérios usados para avaliar a cultura visual⁸³.

Na reavaliação historiográfica que se produziu nos anos 80 coube um papel particular ao estudo sobre a denominada Idade Média, quando esta esteve precisamente na moda com produtos destinados ao consumo de massas. Filmes como *Excalibur* (1982), de John Boorman (n. 1933), e *O Nome da Rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud (n. 1943), estiveram no eixo desta reavaliação. *Excalibur* reinventou visualmente a matéria arturiana para a cultura de massas que floresceu na época, a partir da recuperação de uma densa teia de fontes culturais, num exercício pessoal e subjetivo que limitava o entendimento da época junto de um público que pouco mais sabia do tempo, e teve cultores e detratores⁸⁴. Tratava-se de uma ficção que procurava recontar numa história única as descontinuidades do tempo mítico mas, se o tema era academicamente polémico, começava a perceber-se que o meio académico deveria

⁸¹ Hughes-Warrington, Marnie — *History goes to the Movies – Studying History on Film*. London and N. York: Routledge, 2007, p. 3.

⁸² Rosenstone, Robert A. (ed.) — *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. New Jersey: Princeton University Press, 1995, p. 202.

⁸³ Rosenstone, Robert A. — *History on Film Film on History – History: Concepts, Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Education Limited, 2006, pp. 32-35; ver também Dupuy, Pascal — «Histoire et Cinéma. Du Cinéma à l'Histoire». *L'Homme et la société*. 2001, n.º 142, p. 105.

⁸⁴ Ver Beaussart, François-Gerôme — «Mass Media et Moyen Âge: à propos du film: *Excalibur*». *Médiévales*, 1982, vol. 1.

rever as suas posições relativamente a minorizar a importância de filmes que considerava desinteressantes. Era necessário relativizar a validade académica de apreciação a ficções históricas e, como Umberto Eco defendeu, compreender que a construção de uma ideia de Idade Média era longa e complexa⁸⁵. De facto, a Idade Média visualizada no filme *As Aventuras de Robin dos Bosques* (1938), de Michael Curtiz (1886-1962), foi minorizada, e só muito posteriormente se aceitou que era impossível subestimar o papel de tal filme na criação de uma representação coletiva e popular da Idade Média válida para o século XX, sobretudo no contexto do *New Deal* rooseveltiano. Nesse sentido, é interessante lembrar até que ponto Umberto Eco reavaliou as produções ligadas à recriação da Idade Média, ao afirmar que Richard Wagner (1813-1883) e John R. R. Tolkien (1892-1973), ligados a uma produção originalmente erudita, se constituíram como criadores de duas das ideias mais poderosas sobre a imagem de uma certa medievalidade⁸⁶, concebida e representada subjetivamente como uma *dark age*, numa perspetiva muito pouco rigorosa em termos estritamente académicos, mas inultrapassável em termos artísticos.

Com o objetivo de agradar a uma gama mais consensual de críticos e público, a autenticidade narrativa mais consumada reuniu os conselhos de eminentes medievalistas, como Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, Françoise Piponnier e o ilustrador François Avril à volta do filme *O Nome da Rosa*, de Jean-Jacques Annaud, baseado na obra de Umberto Eco, e tal facto não impediu o filme de ser acolhido com pouca unanimidade pela crítica na altura, que o considerou «desde

⁸⁵ Ver Selling, Kim «Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy», In Ketterer, David — *Flashes of the Fantastic: Selected Essays from the War of the Worlds Centennial*. Westport: Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts, Greenwood Publishing Group, 2004, p. 213.

⁸⁶ Eco, Umberto, 1989. «Dez Modos de Sonhar a Idade Média». In *Sobre os Espelhos e outros Ensaios*, Lisboa: Difel, pp. 90-106.

desconcertante a absolutamente genial»⁸⁷. Para alguma crítica, o filme fazia tábua rasa de décadas de estudos e, insistindo num único prisma que muitos não apreciaram, fazia regressar o conhecimento da Idade Média aos «estafados lugares comuns do Iluminismo e da crítica anti-clerical liberal»⁸⁸, mostrando o inquisidor Bernardo Gui como um fanático, a Igreja como uma instituição subversiva, e uma estátua da Virgem Maria completamente anacrónica. Outros, pelo contrário, viram naquela nova visão de uma *dark age* a marca mais autêntica de uma certa perspetiva de Idade Média que o próprio Umberto Eco não rejeitava e até valorizara, como vimos. A autenticidade tornava-se uma questão relativa, o que era cinematográfico para uns⁸⁹ podia não ser para outros e, na verdade, versões fílmicas de *Robin Hood* realizadas nos anos 90 com outras preocupações de rigor, em nada ultrapassam a versão de Curtiz, de 1938.

Por conseguinte, a objetividade da historiografia revelava-se ainda mais ambígua na ficção cinematográfica, atendendo a que a matéria fílmica se encontrava dependente de opções ideológicas e pessoais dos historiadores⁹⁰ e dos realizadores, já que tanto uns como outros podiam e podem apresentar visões diferentes do mesmo tema, atendendo ainda a que as verdades historiográficas e fílmicas se encontram, cada uma no seu domínio, frequentemente ligadas a estruturas do poder político que as enformam e determinam⁹¹, e reconhecendo que a História e os filmes reproduzem subjetiva-

⁸⁷ Martins, Armando Alberto — «O Nome da Rosa: a Idade Média no Cinema». In Mateus, Susana Bastos e Pinto, Paulo Mendes (org.) — *A Sétima Arte no Sétimo Céu*. Lisboa: Ed. Firmamento, 2005, p. 103.

⁸⁸ Martins, Armando Alberto — *Idem*. p. 104.

⁸⁹ Airlie, Stuart — «Strange eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema». In Linehan, Peter and Nelson, Janet L. — *The Medieval World*, volume 10, New York: Routledge, 2003, p. 163.

⁹⁰ Ferro, Marc — *El Cine, una Visión de la Historia*, Madrid: Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003), p. 6.

⁹¹ Walia, Shelley — *Edward Said y la Historiografía*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004, p. 20.

mente correntes dominantes do pensamento e dos próprios regimes políticos, reproduzindo, também com muita frequência, opções ainda mais subjetivas do realizador contra a corrente histórica dominante⁹². Mobilizando mais historiadores, o debate intensificou-se ao longo dos anos 80. Em 1983, o historiador R. J. Raack publicou *Historiography as Cinematography: a Prolegomenon to Film Work for Historians*⁹³, onde defendeu que o filme se constituía como um meio muito mais apropriado para divulgar a História do que o livro, excessivamente linear e limitado para traduzir a complexidade da sociedade humana, enquanto o filme (texto, som e imagem) se aproximaria muito mais de uma reconstrução do real. Pelo contrário, para Ian C. Jarvie, sociólogo e filósofo, a História não podia ser encarada apenas como uma narrativa linear, mas consistia em debates, na avaliação de fontes, na inserção de elementos críticos, no contraditório, na verificação de evidências, e essas dimensões dificilmente podem transparecer no filme que tem uma economia e uma narrativa própria⁹⁴. Mas até um historiador de outra geração, como Eric Hobsbawm (n. 1917), admitia que o cinema tinha reflexos na maneira como as pessoas percebiam e estruturavam o mundo⁹⁵. Em 1991, o estudo de Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages*, sublinhava precisamente que a obra dos grandes historiadores devia ser bem contextualizada, quer nas perspectivas dominantes, quer nas opções subjetivas dos autores.

Inspirados em graus diversos em diferentes épocas da História, os filmes históricos provenientes de Hollywood, projetando um discurso

⁹² Lembremos o cinema de S. Eisenstein, Abel Gance, de Steven Spielberg, de Oliver Stone, de Manoel de Oliveira. Ver Ferro, Marc — *Idem*.

⁹³ Citado por Rosenstone, Robert — «History in Images/History in words: reflections on the Possibility of really putting History onto Film». *The American Historical Review*, Vol. 93, n.º 5 (dezembro, 1988), p. 1176.

⁹⁴ Citado por Rosenstone, Robert — *Idem*. p. 1177.

⁹⁵ Kornis, Mônica Almeida — «História e Cinema: Um debate metodológico». *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Vol. 5, n.º 10, 1992, p. 237.

representativo sobre o passado⁹⁶, passaram a ser assumidos numa tradição mais vasta de apropriação da cultura e da História, sendo progressivamente equiparados a outros materiais que interpretaram a história a partir de processos narrativos: a novela histórica, a pintura histórica, a ópera, géneros que proliferaram com o advento das sociedades contemporâneas e que tenderam, precisamente, a normalizar diferenças entre cultura erudita e cultura popular anteriormente mais distanciadas. Tal como nos géneros citados, o filme histórico constituiu-se enquanto produto da visão dum autor⁹⁷ ou de uma época, assumiu uma unidade narrativa ausente no registo fragmentado das fontes primárias, apresentou-se como extensão e desafio face às formas de representação culturais anteriores, e isso prolongou-se, pelo menos, até aos anos 50 do século XX. Mesmo que essa percepção não tivesse sido a do tempo do seu aparecimento, sabemos hoje que o cinema, propondo continuamente vastas sínteses sobre identidades⁹⁸, tem sido essencial para formar, moldar e ajudar a disseminar formas de consciência histórica contemporânea⁹⁹, num

⁹⁶ Wyke, Maria — *Ancient Rome and the Traditions of Film History*. 1999. Disponível em <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/mwfr6b.htm>. [Consultado em 15/12/2010].

Diz-nos a autora: «Firstly, to evaluate historical film (and its anachronisms) on the basis of a direct comparison with ‘primary’ sources – in this case the surviving texts and monuments of ancient Rome – is to misunderstand the nature and the complexity of cinematic historiography.»

⁹⁷ V. a este propósito, Mahan, Jeffrey H., ‘Celluloid Savior: Jesus in the Movies’. *Journal of Religion and Film*. n.º 1, abril de 2002, volume 6. Disponível em <http://www.unomaha.edu/jrf/celluloid.htm>.

⁹⁸ «...Les représentations, en effet, quelles qu’elles soient, renvoient à la fois au passé et au présent de la société à laquelle elles sont destinées; elles constituent, de ce point de vue, des outils de communication et des outils rhétoriques identitaires...» In Gherchanoc, Florence e Huet, Valérie «S’habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (I). Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique». *Revue Historique*. Paris: P.U.F., 2007. Disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RHIS_071_0003&DocId=109754 &Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&HitCount=3&hits=293f+293e+293d+0&fileext=html#hit1 [Consultado em 9/02/2012].

⁹⁹ Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*. New York: Routledge, 1997, p. 3.

tempo em que a História se transformou numa moldura permeável a todo o tipo de conteúdos políticos e ideológicos¹⁰⁰.

A verdade é que a literacia histórica mudou profundamente ao longo da segunda metade do século XX mas, se já constatámos que só na segunda metade do século se começou a aceitar que o cinema podia contribuir para influenciar a historiografia, o conhecimento da História e da sociedade em geral, no âmbito dos sistemas educativos que prolongam as grandes opções culturais das sociedades, só mais recentemente se tem vindo a defender que o cinema pode efetivamente mudar a literacia histórica e cultural¹⁰¹, como Pierre Sorlin defendera desde os anos 80. Como tem afirmado Rosentstone, os historiadores poderão criticar as distorções a que a História fica sujeita por ser submetida às convenções próprias do filme e, de facto, tratando-se o discurso historiográfico de um discurso maioritariamente escrito, é fácil criticar um discurso visual se lhe aplicamos os mesmos critérios que aplicamos ao discurso escrito¹⁰². Mas a escrita da História também se encontra moldada por convenções da linguagem escrita e pelos géneros da linguagem escrita, pelo que dela resulta uma representação do passado e não o próprio passado. Robert Rosenstone não tem pretendido afirmar que a História seja uma ficção e também não escamoteou a questão da ambiguidade de muitas produções de Hollywood, mas tem defendido a perspetiva de que a avaliação do filme histórico não pode limitar-se aos padrões de avaliação da história escrita e terá que passar forçosamente pela aplicação de critérios usados para analisar géneros e linguagens visuais, resultando que

¹⁰⁰ Grindon, Leger — *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1994, p. 1.

¹⁰¹ Mathias, Yeoshua — «Historical Movies in the Classroom». *Journal of Research in Teacher Education: Theme: Historical Literacy*. n.º 4, Vol. 7. Disponível em http://www.educ.umu.se/presentation/publikationer/lof/lofu_nr4_2007.pdf. [Consultado em 29/12/2009].

¹⁰² Rosenstone, Robert — «History in Images/History in words: reflections on the Possibility of really putting History onto Film». *The American Historical Review*. Vol. 93, n.º 5 (dezembro, 1988), p. 1180.

o desafio do filme histórico às disciplinas de História e da área da Cultura é o da cultura visual à cultura escrita¹⁰³.

Ou, como afirmou o historiador austríaco Shlomo Sand (n. 1946), «a menos que formemos una secta de eremitas que fabrican, alejados del mundanal ruido, productos destinados a unos pocos supervivientes escogidos a dedo, los historiadores, apesar de todas las dificultades que ello pueda entrañar, tienen que estar atentos a los relatos del pasado que realizan el cine y la televisión, e integrarlos en las discusiones y los programas de estudios. También tienen que desarrollar estrategias de análisis cultural y de conceptualización que les sirvan para enfrentarse a la historia filmada»¹⁰⁴.

Em termos universitários, o cinema emergiu efetivamente como território de estudo historiográfico a partir dos anos 70 nos EUA, em França, na Inglaterra e em Espanha¹⁰⁵ e, neste último país, o interesse por estas questões avivou-se a partir dos anos 80¹⁰⁶. Ainda em 2011, o professor Óscar Lapeña Marchena continuou a considerar que em Espanha o debate é relativamente recente¹⁰⁷. Em Portugal, «a credibilização desta área de estudos começou

¹⁰³ Rosenstone, Robert — «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really putting History onto Film». p. 1184.

¹⁰⁴ In Pelaz López, José-Vidal — *Idem*.

¹⁰⁵ Seabra, Jorge — *África Nossa – O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa: 1945-1974*, [Tese de Doutoramento]. Coimbra: Faculdade de Letras, Vol. 1, pp. 44-50. O autor faz uma referência detalhada à proliferação geográfica de planos de estudos universitários nos países citados.

¹⁰⁶ Em finais dos anos 70 e nos anos 80, é preciso destacar a obra de Pedro Luis Cano Alonso, com doutoramento feito em 1973, e apresentado na Universidade de Barcelona, sob o título *Influencia del Mundo Clásico en la Historia de la Cinematografía*. Também se deve fazer referência às obras de Ángel Luis Hueso, Joaquín Romaguera y Esteve Rimbau, José Enrique Monterde, José María Caparrós, em Barcelona, que popularizou em Espanha a obra de Marc Ferro. Na Universidade Complutense de Madrid notabilizaram-se os trabalhos de Julio Montero y María Antonia Paz. Em Cádiz deve destacar-se o trabalho do professor Óscar Lapeña Marchena.

¹⁰⁷ Lapeña Marchena, Óscar — «Hacia un Pasado Común. El Cine y La Uniformización de la Antigüedad Clásica. Apuntes para su Estudio». *Metodos: Revista Electrónica de didáctica del Latín*, 2011. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/metodos/2013682Xn0a10.pdf>. [Consultado em 10/02/2012]

a verificar-se a partir dos anos 80 do século XX, devendo-se a Abílio Hernandez Cardoso e a Mário Jorge Torres, no âmbito das Línguas e Literaturas Modernas e a António Nóvoa e Luís Reis Torgal, no campo da História»¹⁰⁸. Embora não exclusivamente em Cinema e História, foi nos anos 90 que surgiram os primeiros trabalhos académicos, doutoramentos e mestrados a propósito de temas comumente trabalhados em diferentes planos de estudos, mas no âmbito de áreas próximas dos Estudos Fílmicos¹⁰⁹. Neste contexto de mudanças ocorridas durante os anos 90, devemos fazer referência ao Ciclo Cecil B. DeMille, realizado em 1991-1992 pela Cinemateca Portuguesa. Então, Manuel Cintra Ferreira exaltava a narrativa histórica conseguida em *Joan The Woman*¹¹⁰, José Navarro de Andrade celebrava a capacidade de DeMille promover o encontro da História do passado com a contemporaneidade norte-americana¹¹¹, e J. Bénard da Costa atacava fortemente os preconceitos sobre o realismo histórico e relembrava o anacronismo presente em todas as formas da tradição cultural pictórica e literária solidamente enraizados na cultura e nas representações¹¹².

No campo universitário, entre Coimbra e Lisboa, com extensões em outras universidades, tem vindo a ser estruturado um caminho de aprofundamento no campo dos Estudos Fílmicos¹¹³ e, em

¹⁰⁸ Torgal, Luís Reis (coord.) — *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001, p. 13.

¹⁰⁹ Nos anos 90 foram defendidas as teses pioneiras de José Mário Grilo (1997) Paulo Filipe Monteiro (1997); e mestrados: Jorge Seabra (1993), Cristina Barroso (1998), Vasco Diogo (1996).

¹¹⁰ Ferreira, Manuel Cintra — *Joan The Woman, Ciclo Cecil B. DeMille*. Folhas da Cinemateca, 1992.

¹¹¹ Andrade, José Navarro — *The Sign of the Cross, Ciclo Cecil B. DeMille*. Folhas da Cinemateca, 1992.

¹¹² Costa, João Bénard da — *Cleópatra, Ciclo Cecil B. DeMille*. Folhas da Cinemateca, 1991.

¹¹³ Universidades do Algarve, Beira Interior e Aveiro. Mais recentemente, outras iniciativas universitárias contribuíram para a divulgação de trabalhos produzidos em matéria de Cinema e História: em 2003-2004, os *Ciclos de Cinema*

2007, dando continuidade a um longo percurso de alargamento dos estudos em torno do cinema desde os anos 90, o Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa promoveu o Colóquio «Não vi o livro, mas li o filme» que serviu amplamente para «troca de experiências de ensino e de investigação na área, mas também de avaliação do estado da arte»¹¹⁴. Há efetivamente muito a fazer no âmbito do campo mais específico de estudos sobre Cinema e História (em Portugal e fora do país), quer do ponto de vista metodológico, quer do ponto de vista de levantamento de possibilidades de investigação. Estudos e publicações recentes¹¹⁵ têm contribuído para revelar o dinamismo nesta área, mas há um vastíssimo campo de territórios, épocas e temáticas que merecem estudos detalhados, quer sob a égide das grandes áreas disciplinares mais tradicionais das Humanidades, quer no âmbito de perspetivas mais abrangentes dos Estudos Culturais, História da Arte, Ciências da Comunicação, onde os objetos de estudo se poderão situar de forma mais confortável e ampla.

& *História* organizados na Faculdade de Letras de Lisboa, por Miguel Monteiro, João Medina, António Ventura, Sérgio Campos Matos, Rui de Azevedo Teixeira, José Ribeiro. Disponível em: http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/Biblioteca/indices/Cinema%20e%20Historia.pdf. Em 2004, o Centro de História da FLL organizou o 3.º Ciclo de Cinema e História – *A Idade Média no Cinema*. Disponível em http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/c_historia/ciclos3.html.

¹¹⁴ Torres, Mário Jorge — «Prefácio» In *ACT 17 — Não vi o livro, mas li o filme*. Lisboa: Húmus, 2008, pp. 10-11.

¹¹⁵ São exemplo trabalhos importantes publicados por Tiago Baptista, Maria do Carmo Piçarra e Paulo Cunha.

2.º CAPÍTULO

«DI QUELLA PIRA»: A EMERGÊNCIA DA NARRATIVA DEMILLEANA SOBRE A HISTÓRIA (1916-1927)

2.1 A «dama de ferro»: o desabrochar de convenções na representação histórica em *Joan the Woman* (1916)

Por volta de 1913, a Jesse Lasky Feature Play Company, produtora estabelecida nos arredores de Los Angeles num local chamado Hollywood, defendia, à semelhança de outras produtoras da época, que os seus filmes se baseavam em obras de pintura de qualidade e em adaptações de obras literárias, e contratou uma estrela do teatro, uma cantora de ópera, bailarinos de talento e compositores da área da música denominada clássica como «estratégia para implementar a audiência de cinema junto das classes médias»¹¹⁶. O ator era Dustin Farnum (1874-1929), para o filme *The Virginian* (1914), a cantora era a diva Geraldine Farrar (1882-1967), do Metropolitan Opera, para o filme *Carmen* (1915). Na verdade, o período revelava-se fecundo em termos de evolução mais geral de convenções e de factos cinematográficos, mas é preciso frisar a estratégia publicitária usada, propagando que os produtores dos filmes tinham consultado a obra de conhecidos pintores como fonte de inspiração, sendo exemplos

¹¹⁶ Graulich, Melody e Tatum, Stephen — *Reading the Virginian in the New West*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, p. 130; ver também Bernardi, Daniel (ed.) — *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996, p. 332.

James Tissot (1836-1902), Jean-León Gerôme (1824-1904), Gustave Doré (1832-1883), Lawrence Alma-Tadema (1836-1912)¹¹⁷, partindo os seus filmes do rasto literário, assim procurando credibilizar a nova forma de expressão visual¹¹⁸ através da adequação da estrutura narrativa dos filmes às representações culturais da burguesia (literárias, pictóricas ou de palco), para valorizar um cinema nascente, muito conotado com uma estrita receção junto de classes mais populares¹¹⁹ e, por isso mesmo, largamente entregue a responsáveis e equipas de proveniência estrangeira¹²⁰.

O filme *Carmen* constituía-se como produção bastante inovadora: apresentava cenas monocromáticas coloridas (laranja, vermelho, azul), valorizava atmosferas e, considerando o estatuto cultural da ópera, não só permitia uma nova leitura do papel da protagonista, representada por uma cantora de ópera, como elevava por esse meio o estatuto da indústria de filmes¹²¹. Apostando intensamente nesta estratégia, o produtor Jesse Lasky (1880-1958) foi mais longe e contratou o compositor austríaco-americano Hugo Riesenfeld

¹¹⁷ Era o caso da Vitagraph, por exemplo. Ver Abel, Richard — *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Taylor and Francis, 2005, p. 100.

¹¹⁸ Canjels, Rudmer — *Distributing Silent Films serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York e London: Routledge, Taylor and Francis, 2011, p. 11; ver também Hansen, Miriam — *Babel and Babylon: spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1994, p. 70.

¹¹⁹ Graulich, Melody e Tatum, Stephen — *Reading the Virginian in the New West*. p.130. Ver também Hall, Sheldon e Neale, Stephen — *Epics, Spectacles and Blockbusters: a Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 43.

¹²⁰ «During these early years for the film industry, many of the key positions were held by outsiders to American society (...) the positions of power in the movie industry – financier, producer, director, star – were left open for minority groups such as immigrants, catholics and jews.» V. Goldberg, Robert Allen — *America in the Twenties*. New York: Syracuse University Press, 2003, p. 89.

¹²¹ Anderson, Gillian B. — «Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: the Effect of Opera on Film and Film on Opera in 1915». In Davies, Ann — *Carmen: from Silent Film to MTV*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005, p.23. Diz a autora que Jesse Lasky a contratou, contra vontade do Metropolitan, na sequência de a ter visto a interpretar *Madame Butterfly*, de Puccini.

(1879-1939)¹²² para fazer o acompanhamento musical do filme. *Carmen* estreou em 1 outubro de 1915, em Boston, com uma grande orquestra dirigida pelo compositor, e embora agradasse mais a cinéfilos e menos a melómanos¹²³, teve boas críticas. Tanto no caso de *The Virginian*, como de *Carmen*, a equipa técnica tinha começado a apurar o sentido de intertextualidade¹²⁴, inserindo claramente os filmes numa frutuosa estratégia de produção. *The Virginian* partia de uma peça teatral importante para a mitologia do Oeste, escrita por Owen Wister (1860-1938), que circulava em edição ilustrada por Frederic Remington (1861-1909), dando continuidade a uma linha de produção de *westerns* que provinha do teatro. O produtor David Belasco (1853-1931], da Broadway, lançara vários *westerns* a partir de 1906 e evidenciava um certo gosto por filmar em espaços abertos e sensibilidade para as questões da luminosidade a cargo de um certo Alvin Wyckoff (1877-1957), a que nos referiremos mais à frente. Se *The Virginian* se posicionava como um produto claramente cultural, *Carmen* não o era menos, com o rasto de ser uma ópera oitocentista de sucesso baseada na obra literária de Prosper Merimée (1803-1870). O responsável pela equipa técnica e realizador dos dois filmes era um homem amigo de Lasky, que começara a fazer filmes em 1913: Cecil B. DeMille¹²⁵.

¹²² Riesenfeld era um compositor de formação estritamente clássica e altamente credenciado, tinha estudado no Conservatório de Viena, tinha tocado na Filarmónica de Viena, em Bayreuth, e em quarteto com A. Schönberg. Em 1907, emigrou para Nova York e, até 1911, trabalhou para Oscar Hammerstein, na Manhattan Opera Company. Começou a compor para os filmes mudos a partir de 1916, introduzindo elementos compositivos relacionados com a ação e, depois, compôs cerca de 100 partituras para filmes. Após a colaboração em *Carmen*, compôs partituras para *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*, *Abraham Lincoln*, de Griffith, e para *Aurora e Tabu*, de Murnau. V. Joe, Jeongwon e Gilman, Sander L. — *Wagner and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2010, p. 95.

¹²³ Anderson, Gillian B. — *Idem*, p. 26.

¹²⁴ Sumiko Higashi, citada por Graulich, Melody e Tatum, Stephen — *Reading the Virginian in the New West*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003, p. 130.

¹²⁵ De acordo com os dados da sua Autobiografia (*De Mille: The Autobiography*, p. 3), Cecil B. DeMille era descendente de Gillis DeMil, nascido na Flandres

em 1280. Em 1658, Anthony DeMil emigrou para a América, e os ascendentes de DeMille instalaram-se em Manhattan. O pai de Cecil, Henry Churchill DeMille seguia a Igreja Episcopal e tinha concluído graduação universitária. Era ator e dramaturgo, professor e colaborador do empresário judeu David Belasco que, mais tarde, colaborou largamente com o irmão William e com Cecil. A realidade, portanto, é que Cecil foi educado por um professor, pregador episcopaliano e autor dramático, recebendo uma extraordinária combinação de referências. Pelo lado da mãe, Cecil sabia que descendia de ingleses de Liverpool, antigos judeus alemães estabelecidos em Inglaterra desde 1779 e fabricantes de relógios estabelecidos em Brooklyn em 1871. Cecil nasceu em 12 de agosto de 1881, em Ashfield, Massachusetts. O irmão de Cecil, William, nasceu em 1878 e tornou-se um importante dramaturgo norte-americano. A mãe, Matilda Beatrice DeMille, também era dramaturga, agente teatral, e fundadora e professora de uma escola de meninas, a Pamlico Girl's School. Em Ashfield, o pai de Cecil ensinava particularmente Latim, Grego e Matemática. Mais tarde, Cecil recordou as noites de infância em que o pai lia em família Tackerey ou Victor Hugo, enquanto Cecil admirava as ilustrações de Doré, Rackham ou Dulac, ou levava a família ao Metropolitan Museum e Cecil se deleitava com a galeria egípcia de múmias. (Eyman, Scott — *Empire of Dreams: the Epic Life of Cecil B. DeMille*, p. 21.) Cecil tinha 12 anos incompletos quando o pai morreu. Aos quinze anos, Cecil foi para o colégio militar da Pensilvânia e em 1898 ingressou na American Academy of Dramatic Arts. De acordo com a sua *Autobiografia*, familiarizou-se desde muito cedo com os temas wagnerianos porque a mãe o levava à ópera com o irmão. (*DeMille: The Autobiography*. p. 37 e p. 133). Muito interessado em teatro, fez o estágio com 19 anos, e começou a trabalhar como ator para ganhar algum dinheiro. No início do século XX herdou todo um universo de cultura oitocentista e transformou-se num verdadeiro vitoriano. Ver Beauregard, Raphaëlle Costa de – ‘Authority, Protestantism and Cecil B. DeMille's early silent films (1913-1923)’, In *Anglophonia – French Journal of English Studies: Protestantisme(s) et autorité*. Caliban: Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 399. Entre 1905-6, escreveu *The Pretender: A Play in a Prologue and Four Acts*, passada no tempo da Rússia czarista, no século XVII. Por volta de 1906, DeMille mantinha-se afetivamente ligado a David Belasco, que se constituía quase como uma espécie de pai espiritual (Eyman, Scott — *Idem*, p. 5). Na altura, Belasco produzia *westerns* no teatro da Broadway (*The Girl of the Golden West*, *The Warrens of Virginia*) e, mais tarde, muito desse material constituiu-se como ponto de partida para filmes de DeMille. Mas, nesta altura, Cecil ainda não se interessava sequer por cinema. Entretanto Belasco começara a aproveitar os avanços na revolução elétrica, utilizando projetores elétricos no teatro numa altura em que a luz se sobrepunha à música para criar ambientes. Em 1912, a amizade com Jesse Lasky evoluiu para a produção de peças de teatro mais ligeiras e musicais, adequadas à imaginação de Cecil, que estava cheio de dívidas, num impasse e a querer mudar as coisas. Pensou em ir para o México, que considerava ser uma terra de aventura, mas Lasky e Samuel Goldfish propuseram-lhe entrar na aventura de fazer filmes, convite a que Cecil respondeu afirmativamente e, em dezembro de 1912, chegou a Los Angeles. Em finais de 1913, os jornais anunciavam que o conhecido produtor teatral ia entrar na indústria dos filmes. O irmão escreveu-lhe desanimado com a escolha: «You come from a cultivated family (...). I cannot understand how you are willing to identify yourself with a cheap form of amusement which no one will ever allude to as art. Surely you know the content with which the movies is regarded by every writer, actor and producer on Broadway.» (Beauregard, Raphaëlle Costa

Constituindo a sua equipa de trabalho fixa entre 1914-16¹²⁶, o enfoque recaiu desde o princípio na conceção de um certo tipo de *mise-en-scène* saturada de referências como elemento definidor de uma forma de fazer cinema. A essa constatação não era alheio o facto de os protagonistas desta equipa serem quase todos homens e mulheres ligados à imagem, na fotografia, na direção ou departamento artístico, nos efeitos especiais ou no guarda-roupa. Essa conceção (de que a reconstituição se forjava nos meandros de um trabalho de equipas mais ou menos fixas) foi crucial no primeiro cinema do realizador Cecil B. DeMille, e revelou-se sem dúvida no seu primeiro e assumido filme histórico, uma incursão nos tempos da medievalidade que introduziu um estereótipo de heroína feminina de largo sucesso posterior: uma «iron maiden»¹²⁷. O filme chamava-se *Joan the Woman* (1916) e, de facto, inaugurou a fórmula do realizador para os filmes históricos, segundo o próprio afirmou na sua autobiografia, quando disse:

This was my first historical picture (...) if there is a DeMille formula for the historical pictures that began with *Joan the Woman*, it is a very simple one: to tell an absorbing personal story against a background of great historical events. The story gives to tie historical events a more vivid meaning than most of the audience will have found in their history textbooks. The historical

de — *Idem*, p. 401) Apesar disto, a família e amigos, produtores, atores, diretores artísticos e até compositores de Nova Iorque apoiaram Cecil na sua ida para Hollywood. DeMille descreve na sua *Autobiografia* as potencialidades que ele viu nos filmes assim que os começou a ver atentamente e, em dezembro de 1913, as filmagens de *The Squaw Man* começaram na Califórnia. O *script* do filme, muito sucinto, encontra-se na Universidade da Califórnia do Sul. Era o primeiro filme de Cecil B. DeMille. Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. London: Faber and Faber, 2007.

¹²⁶ Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. London: Faber and Faber, 2007, p. 87. V. também Scott Eyman, *Idem*, p. 91.

¹²⁷ Driver, Martha D. e Ray, Sid — *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*. p. 92.

background gives an added dimension of significance to the personal story, as well as an opportunity to utilize the camera's full range for spectacle. But it is the story that counts most¹²⁸.

Efetivamente, a força desta fórmula era a da receita romântica que fizera o sucesso do romance histórico oitocentista, e o resultado era de tal forma consistente que o cinema a recuperou com eficácia e, infatigavelmente, DeMille usou-a até ao seu último filme. Integrado no contexto avassalador de 1914-16 (época em que apareceram *Cabiria*, de Pastrone, *Judith of Bethulia*, *The Birth of a Nation*, *Intolerance*, de Griffith, e *Civilization*, de Thomas Ince), *Joan the Woman* marcou um enfoque importante na produção de DeMille, sendo produzido por uma empresa criada para o efeito, a *Cardinal Film Corporation*¹²⁹, fazendo naturalmente face à dimensão dessas outras obras coevas, e transferindo o ponto máximo da ação para o drama individual. Em setembro de 1916, quando *Intolerance* estreou, Jesse Lasky revelou a DeMille que gostara do filme, particularmente da parte da queda da Babilónia¹³⁰ e, efetivamente, o passado tornou-se protagonista em *Joan the Woman*, contrapondo-se como proposta que almejava atingir o que o público realmente queria ver, assunção que, comprovada pelo testemunho de Lasky¹³¹, viria a tornar-se o eterno *slogan* de DeMille.

No cinema, o tema de Joana d'Arc já estivera na origem de experiências anteriores¹³² mas, no caso de DeMille, *Joan the Woman* foi o resultado de um conjunto muito forte de influências que passaram

¹²⁸ DeMille, Cecil B. — *The Autobiography...*, pp. 169-170.

¹²⁹ Birchard, Robert S. — *Idem*, p. 91.

¹³⁰ Hall, Sheldon e Neale, Stephen — *Epics, Spectacles and Blockbusters: a Hollywood History*. p. 38.

¹³¹ Birchard, Robert S. — *Idem*, p. 95.

¹³² Um filme realizado por Georges Méliès, em 1909, e outro por Marco de Gastine, de 1916. Warner, Marina — *Joan of Arc: Image of Female Heroism*. Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 330.

por diversos fatores, tais como a necessidade de produzir o filme ao mesmo tempo que se procedia à fusão e expansão das empresas dirigidas por A. Zukor (1873-1976) e Jesse Lasky, às quais o filme se encontrava ligado, a eventual intervenção norte-americana na guerra, hipótese que já era abordada em 1916, embora não fosse ainda prioritária (o *slogan* do presidente Wilson, recentemente reeleito para um segundo mandato, era «He keep us out of war»), a adequação do tema às visões pessoais de DeMille e da argumentista Jeanie Macpherson (1884-1946), como se verá, e, finalmente, as mudanças nas mentalidades que ocorreram na América do Norte na primeira década do século XX, transformando a leitura que DeMille e Jeanie Macpherson fizeram dos acontecimentos ligados à dama de Orleães num produto único¹³³.

Evidenciando uma consciência das potencialidades de manipulação junto de determinados públicos-alvo e da necessidade de promover representações adequadas ao público, o filme foi distribuído em duas versões: a francesa e a norte-americana¹³⁴. Na versão francesa foram excluídas as partes mais comprometidas com uma visão inocente da heroína, tirando-se desde o início partido da postura física de Farrar como protagonista em plena posse das suas faculdades de libertadora. A exibição de fraquezas perante o inimigo e os encontros com o amante também foram retiradas da versão francesa, omitindo-se amores e fraquezas de Joan. Igualmente foram cortados o prólogo e o epílogo, sublinhando-se o caráter heroico do desafio de Joana d’Arc às instituições da época, valorizando-se o aspeto mítico e oficial do papel desempenhado por Joan na História de França. A versão norte-americana deixava transparecer outros valores, sublinhando-se a carga romântica ligada à história

¹³³ Wheeler, Bonnie e Wood, Charles T. — *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. New York: Routledge, 1996, p. 242.

¹³⁴ Verduin, Kathleen — *Medievalism in North America*. Woodridge e Rochester: Boydell & Brewer, 1994, p. 109.

de amor impossível e, mais notoriamente, à guerra de sexos que era discretamente representada no filme. O cárcere e conotação de Joan com a bruxaria também foram evidenciados, deixando transparecer misoginias, questões de gênero, comportamentos demenciais individuais de algumas personagens, como o caso do bispo que incrimina Joan.

Naturalmente, o filme dava resposta a agendas políticas¹³⁵ e culturais diferenciadas. DeMille criou uma certa confusão relativa aos papéis tradicionais dos sexos¹³⁶, enfraquecendo as costumadas representações vitorianas relativamente à separação de sexos. Já em *Carmen*, a equipa DeMille-Macpherson tinha retratado uma mulher que recusava viver o papel que lhe era tradicionalmente atribuído e, posteriormente, voltou a investir neste tipo de heroína, usando livremente as personagens femininas da História para evocar e compor um determinado tipo de mulher moderna (Cleópatra, Dalila, Carmen, Joana D'Arc e Madalena formam um quinteto muito especial de heroínas do realizador, que não deixa de ser interessante analisar tendo como pano de fundo a transformação da imagem e do papel da mulher na sociedade norte-americana da primeira metade do século XX), criando narrativas que forjaram todo um conceito de gênero e de sexualidade¹³⁷ para consumo do público norte-americano e não só. Do ponto de vista cultural, a versão fílmica norte-americana refletia de forma muito bem contextualizada a emergência da mulher na esfera pública, atendendo a que a figura de Joana d'Arc era um dos principais símbolos antipatriarcais que pontuavam no movimento das sufragistas norte-americanas, aliando-se o filme por essa via ao revivalismo de uma imagem feminina para

¹³⁵ Wheeler, Bonnie e Wood, Charles T. — *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. p. 242.

¹³⁶ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*. p. 127.

¹³⁷ Fisher, Lucy (ed.) — *American Cinema of the 1920s: Themes and Variations*. New York: Rutgers — The State University, 2009, p. 98.

consumo do grande público onde também marcavam lugar outras heroínas como Miss Liberty e Columbia¹³⁸.

DeMille soube, portanto, apropriar-se de um fenómeno que, a reboque da chamada iminente da América do Norte para a guerra, se vinha a disseminar na cultura popular, na literatura, nos *slogans*, livros para crianças, estátuas e canções, entre outros. A versão norte-americana de *Joan the Woman* foi realmente concebida para o público norte-americano no contexto da transformação do papel da mulher na sociedade norte-americana¹³⁹ e, de forma menos explícita mas já presente, no contexto da possível intervenção norte-americana na guerra, oferecendo-se o exemplo de Joan como modelo alargado para inspirar a juventude norte-americana¹⁴⁰.

Para obter uma boa compreensão dos acontecimentos históricos por parte do público, DeMille recorreu a diversos tipos de mecanismos de reconhecimento e reforço na linguagem cinematográfica, usando todos os processos cinematográficos disponíveis para proceder à representação da História. Mas, em *Joan the Woman*, não existiu apenas inovação do ponto de vista técnico, oferecia-se um comentário à História, que deve ser marcado relativamente à historiografia da época, masculina, conservadora e herdeira da era vitoriana¹⁴¹, sendo necessário fazer referência ao trabalho da argumentista Jeanie Macpherson. Inicialmente contratada como atriz para alguns dos primeiros filmes de DeMille, foi com o argumento de *Joan the Woman* que redigiu em colaboração com DeMille, que começou a afirmar-se como escritora, criando

¹³⁸ Blaetz, Robin — *Visions of the Maid: Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001, p. 33.

¹³⁹ Blaetz, Robin — *Idem*. p. 51.

¹⁴⁰ DeBauche, Leslie Midkiff — *Reel Patriotism: the Movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997, p. 27.

¹⁴¹ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*, p. 125.

no filme um drama humano que procurava equilibrar-se entre a história individual e o fluxo histórico, de modo que a audiência se pudesse identificar com uma história encostada a um tipo de narrativa ainda não sedimentada na produção fílmica. Um sentido apurado de determinismo histórico aplicado à criação ficcional¹⁴² levou-a a usar, várias vezes, o *flashback* histórico, que era uma estratégia proveniente da literatura, havendo obras que poderão ter eventualmente influenciado o uso desse recurso: *The Road to Yesterday* (1906) das escritoras Beulah Marie Dix (1876-1970) e Evelyn G. Sutherland¹⁴³, (publicado em abril de 1916), ou o romance de Samuel L. Clemens, escrito em 1896, *The Personal Recollections of Joan of Arc*¹⁴⁴. Outra fonte utilizada por Macpherson foi *Die Jungfrau von Orleans* (1801), peça de Friedrich Schiller, na qual Joan se apaixona por um soldado inglês, tal como no filme. No entanto, na peça de Schiller, Joan morre na batalha. Dado o caráter centralizador de DeMille, torna-se difícil autenticar o que é que se constitui como marca de Macpherson nos filmes do realizador. Na verdade, defende-se que terá sido a argumentista a impor o título do filme *Joan the Woman*, fixando a composição da mulher num quadro de um amor frustrado, do desejo afetivo não concretizado e associado, embora de forma não explícita, às representações coletivas do mito da virgindade feminina¹⁴⁵.

O início do filme apresenta um conceito de discurso histórico nos intertítulos que se sucedem e que equivalem ao narrador no filme sonoro¹⁴⁶. Por muito que possamos criticar a conceção

¹⁴² Louvish, Simon — *Idem*. p. 122.

¹⁴³ Callahan, Vicki — *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 297.

¹⁴⁴ Birchard, Robert S. — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. p. 92.

¹⁴⁵ Driver, Martha W. e Ray, Sid — *The Medieval Hero: Representations from Beowulf to Buffy*. p. 96.

¹⁴⁶ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*. p. 126.

histórica, ela procura remeter para uma representação erudita limitada a ser identificada pelo público mais culto e a que o público oriundo de classes mais populares não teria certamente acesso. No filme, o primeiro intertítulo apresenta um registo emotivo que o aproxima da ficção literária com toques de drama romântico, indicando: «Founded on the life of Joan of Arc, the girl patriot, Who fought with men, Was loved by men and killed by men...» Os três intertítulos seguintes podiam constar de qualquer manual de História, os últimos fazem a ligação entre a personagem individual e a História, confirmando os dois primeiros *shots* essa marcação: à meia-luz, Joan fia; depois, recortada contra uma parede, é simbolicamente crucificada num recorte com uma flor-de-lis por fundo, numa imagem de carga simbólica muito eficaz, destinada a impor-se como ícone junto do público norte-americano¹⁴⁷. Ao longo do filme, De Mille usa variações visuais no aspeto dos intertítulos de forma a registar determinadas mudanças de ambiente ou sentimentos (o processo foi de novo usado em *Os Dez Mandamentos* e em *O Rei dos Reis*), e diferenças gráficas que acentuavam a historicidade de certas passagens, contribuindo para enriquecer as possibilidades da representação. Os títulos eram detalhadamente preparados e não eram iguais, apresentando variações nos fundos, induzindo determinadas reações junto do público. Depois de um *fade-out*, um novo intertítulo anuncia que Joan não está morta e o seu espírito perdura até à atualidade.

O filme inicia-se então com um enquadramento histórico típico no discurso historiográfico, a identificação do espaço e do tempo em que decorre a ação, estratégia que se constituiu também como procedimento usual no cinema clássico que agora dava os seus primeiros passos. Indiciando uma forte apetência pelo

¹⁴⁷Astell, Ann W. e Wheeler, Bonnie — *Joan of Arc and Spirituality*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 20.

acontecimento histórico¹⁴⁸, a ação decorre numa trincheira em França, na mais pura contemporaneidade do ano de 1916. Pouco depois, o encontro com a história do passado longínquo é assinalado, quer através de um objeto (a espada encontrada pelo soldado inglês na trincheira), quer através da visão de Joan, que aparece ao soldado e lhe diz que chegou a hora de ele (o inglês) expiar os pecados infligidos a ela (França). DeMille usa o passado para apelar a valores que devem ser seguidos no presente, e é deste modo que introduz um poderoso meio narrativo, o *flashback* enunciado através de um curioso intertítulo com uma espiral cósmica e as palavras «Into the past», que transporta o público para uma representação da França medieval: a aldeia com uma igreja ao fundo e algumas presenças pitorescas, destacando-se as crianças, a brincar em frente à igreja, uma cabra e um cão, um padre, camponeses; num outro excelente plano, uma pastora (Joan) caminha com o seu rebanho numa floresta; num terceiro momento, anunciado em vários planos, o sino da igreja toca e soa o apelo religioso. O cenário e a fotografia estavam a cargo de dois colaboradores fixos: Wilfred Buckland (1866-1914), diretor artístico que colaborou com David Belasco e que trabalhava com DeMille desde *The Call of the North* (1914), trazendo para o cinema um grande *know-how* teatral, concebendo desenhos, pinturas, decorações de cenário e também trabalhos com a luz; e Alvin Wyckoff, com quem DeMille constituiu uma equipa que durou cerca de dez anos¹⁴⁹.

DeMille mergulhou intensamente na pesquisa histórica e o *script* citava diversas fontes como evidência de autenticidade, de entre

¹⁴⁸ Pithon, Rémi — «Cecil B. Demille (1914-1928): fantasmés américains?» *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, Année 1992, Volume 35, Numéro 35. pp. 92-93. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1992_num_35_1_2571. [Consultado em 8 fevereiro 2012].

¹⁴⁹ Eyman, Scott — *Idem*. p. 78.

as quais se destacavam *Manners, Customs and Dresses during the Middle Ages*, a *Enciclopédia Britânica*, *The Life of Charles the Bold* e *Life of Louis XI*¹⁵⁰, prolongando-se a «autenticidade» na decoração gótica que DeMille fez no seu próprio gabinete. Não obstante os estratégias para atrair mais audiências, o filme não foi um sucesso e teve problemas na distribuição e na receção junto do público. Algumas salas onde o filme passava estavam repletas de cópias de objetos medievais reproduzidas a partir dos museus locais; muitos exibidores mutilavam a exibição do filme, passando integralmente a sequência da coroação de Carlos VII e o cerco de Orléans, em velocidade normal, e aceleravam o resto da projeção do filme¹⁵¹. O filme consumiu o realizador, que, em 1916, apenas fez quatro filmes, enquanto em 1915 tinha realizado dezenas de películas. E, apesar da complexa campanha publicitária que se fez em torno do filme e da larga atenção que os jornais dedicaram à sua divulgação¹⁵², apesar dos elogios à *mise-en-scène*¹⁵³ e ao desempenho de Wallace Reid¹⁵⁴, o filme não agradou aos setores católicos, que o criticaram firmemente¹⁵⁵, e revelou-se um falhanço relativo, demonstrando que representar a História ainda era uma relativa novidade em 1916 e que o tema divulgado se dirigia a uma classe média informada e educada, que não representava de todo a grande maioria do público. Apesar destes aspetos, aparecendo em público pouco antes da entrada dos EUA na guerra, o filme cumpriu

¹⁵⁰ Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 129.

¹⁵¹ Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 119.

¹⁵² DeBauche, Leslie Midkiff — *Reel Patriotism: the Movies and World War I*. capítulos 1 e 2.

¹⁵³ Lia-se no *Moving Picture World*: «Mr. DeMille has splendidly staged his subject. He has constructed villages, and high walls and towers, moats and bridges. And let us not forget the cathedral interior. (...) His pageantry is superb.» In DeBauche, Leslie Midkiff — *Reel Patriotism: the Movies and World War I*. p. 23.

¹⁵⁴ Fleming, E. J. — *Wallace Reid: the Life and Death of an Hollywood Idol*. Jefferson: Macfarland, 2007, p. 97.

¹⁵⁵ Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 137.

plenamente funções públicas de apelo à participação, como nenhum outro mecanismo público conseguira e «was prophetic in recasting history in the service of a call to arms»¹⁵⁶. Havia todo um vasto campo de invenção de imagens históricas que ainda nunca tinham sido mostradas nem aplicadas com determinadas intenções e, na crítica do *New York Times*, *Joan The Woman* foi considerado um dos seis melhores filmes de sempre realizados até então¹⁵⁷.

É preciso fazer referência a três momentos marcantes nesta primeira incursão de DeMille no universo da História do passado longínquo: o cerco de Orléans, a coroação de Carlos VII e toda a sequência que leva à morte da donzela. O cerco de Orléans é filmado exemplarmente, com um início bem marcado através de um intertítulo denominado «The Battle of the Towers», onde se lê que a dama liderou os homens para o ataque das fortalezas. Em campo aberto, através da sucessão de planos fixos que capturam acções em campo, a cavalaria congrega-se em frente às torres, sendo de destacar a multiplicidade de planos mostrados e a atenção a detalhes individuais suportados por filmagens bastante «realistas»: DeMille ofereceu dinheiro aos soldados ingleses que conseguissem «capturar» Joan e aos franceses que a conseguissem «defender» do ataque inglês, e a determinação no cumprimento do objetivo parece ter ficado bem patente no filme¹⁵⁸. Nas cenas da batalha ocorreram vários acidentes com atores e figurantes, mas a tendência para a grandiosidade era um almejado mote em que dominavam a recriação de cenários, a perspetiva e os fundos arquiteturais trabalhados por Buckland, o diretor artístico. Na sequência intervieram 100 cavaleiros armados, 700 soldados do lado francês e 200 soldados

¹⁵⁶ Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 122.

¹⁵⁷ Blaetz, Robin — *Visions of the Maid: Joan of Arc in American Film and Culture*. p. 51.

¹⁵⁸ Fleming, E.J. — *Idem*. p. 96.

do lado inglês¹⁵⁹, numa evidente vocação para associar a representação da História a um lado espetacular que o cinema não voltaria a perder e que foi conseguido através de uma narrativa que coloca o enfoque na descrição da guerra com grande nível de coerência interna, facto que terá importantes repercussões futuras no cinema de DeMille.

Revelando-se a partir de uma íris (DeMille acentuou o ritmo da narrativa visual através de efeitos luminosos quase sistemáticos usados na mudança de cenas, tais como efeitos de íris, *fade-out*, *fade-in*), a sequência da coroação de Carlos VII (1403-1461) de França, que reconquistou o trono graças às ações desenvolvidas por Joan, compõe-se como das mais emblemáticas do filme¹⁶⁰. Encerrando códigos e convenções visuais que a transformam numa representação de tipo clássico para uma recriação de uma coroação real, é enenada num espaço público interior e cheio de pessoas, cortado por uma diagonal larga onde desfila o cortejo real e preenchido pelos cortesãos obliquamente alinhados de joelhos. Um segundo plano, frontal, apresenta o clero no altar em posturas hieráticas, também frontais, a preparar a coroação. Sucedem-se planos de conjunto até o cortejo atingir o altar, destacando-se pormenores do ritual católico (os incensários, por exemplo) e, principalmente, a interação da composição coletiva (a consagração do rei e a expressão coletiva do júbilo) com a expressão de sentimentos individuais (as expressões de Joan, por exemplo), e o desdobramento da sequência principal em episódios pontuais (a recompensa do rei a Joan ou o encontro com a família). O que é importante sublinhar é que a sequência é dissecada, apresentando-se apontamentos dentro da reconstituição principal, numa composição e montagem dignas de nota. Contrastando

¹⁵⁹ DeBauche, Leslie Midkiff — *Reel Patriotism: the Movies and World War I*. p.7.

¹⁶⁰ Hall, Sheldon e Neale, Stephen — *Epics, Spectacles and Blockbusters: a Hollywood History*. p. 36.

com o início de celebração pública, Joan e Trent despedem-se com o campo de visão já vazio, num momento íntimo e em complexa representação de renúncia aos afetos terrestres, muito interligada com mecanismos de representação da mulher que interessavam particularmente no contexto epocal norte-americano. Trent sai de cena, afastando-se de costas e, reforçando ainda mais o contraste, no último plano, Joan volta em definitivo as costas a Trent, fica só face ao altar, e a íris volta a fechar-se sobre ela, encerrando a sequência.

Um intertítulo anuncia «The tightening of the Web», indiciando uma viragem na narrativa a que se sucede mais um plano em dois tons, revelando os intuitos traidores de duas personagens que lançam intrigas ao rei sobre Joan, sendo pela primeira vez pronunciada a palavra *bruxa*. Joan é capturada, e o bispo Cauchon regozija-se, numa reconstituição obscurecida, em dois tons, onde pontuam apenas símbolos reconhecíveis do ambiente religioso católico: a cadeira com o encosto ogival, uma vela pendurada e uma Virgem num nicho também de recorte ogival. Num novo plano frontal, o bispo recorta-se entre uma janela entreaberta que deixa ver uma árvore fustigada pelo vento e a Virgem no lado oposto, enquanto, sob a ação do vento, a vela pega fogo à Virgem, fornecendo a inspiração diabólica ao bispo. DeMille fez questão de mostrar que, personificado num bispo sádico, foi o clero católico que torturou Joan, porque se tratou de uma mulher que transgrediu as regras e, ao mascarar-se do traje masculino, ao empunhar a espada e exibir comportamentos que a desviavam da esfera doméstica para se responsabilizar por uma liderança, assumiu prerrogativas masculinas vedadas à condição feminina, sendo, por isso, forçada debaixo de tortura a comprometer-se a voltar a essa condição. Embora a divulgação do filme fundamentasse a sua opção na caracterização que a *Enciclopédia Britânica*¹⁶¹ fazia da personagem,

¹⁶¹ Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 138.

a recriação psicológica do bispo Pierre Cauchon foi longe no filme, já que ultrapassando a verdade historiográfica¹⁶², a personagem chega a tentar envenenar o rei de França. O julgamento e o cárcere de Joan conferem um caráter ainda mais sádico à evolução dos acontecimentos, o qual se explicita no episódio da tortura. Depois, no caminho para a fogueira estabelecem-se paralelos nítidos com o percurso de Cristo. No cárcere, Joan profere as palavras *My God, why have you forgotten me?*, e o percurso que a leva à fogueira assemelha-se à *Via Crucis*, mostrando-se uma primeira representação da psicologia do público que aprecia um espetáculo, sendo precisamente de sublinhar o apoio que alguns elementos do povo conferem a Joan, e o escárnio e a atitude de condenação da inocente de muitos outros, num protótipo de representação de comportamentos que reaparecerá em futuros filmes, porque DeMille se interessa por mostrar o olhar do espectador e repetirá o processo em *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz* e *Sansão e Dalila*. Finalmente, Joan é morta na fogueira, num momento filmado com grande realismo. As chamas foram coloridas recorrendo ao processo DeMille-Wyckoff ou Handschiegl¹⁶³ (no filme trabalharam dezassete operadores de câmara¹⁶⁴), processo de exibir fotografia a duas cores, que aparece em diferentes momentos do filme, evidenciando ambientes e estados de espírito. No espaço de recriação da fogueira, os planos exibem-se diferenciados e, atendendo ao tamanho da pira que não parece ser o mesmo conforme os planos apresentados, assumindo caráter inteiramente metafórico, serve a discrepância para sublinhar a

¹⁶² Aberth, John — *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. p. 279.

¹⁶³ Ferreira, Manuel Cintra — *Joan the Woman/1916*, Cinemateca Portuguesa, Textos da Cinemateca, 1992. V. também DeMille, Cecil B. — *The Autobiography of DeMille*. p. 175.

¹⁶⁴ DeMille creditou-se, bem como A. Wickoff, Max Handschiegl e Loren Taylor, pela nova técnica. Fleming, E.J. — *Wallace Reid: the Life and Death of an Hollywood Idol*. p. 96. Ver também Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*. p. 125.

desproporção do crime¹⁶⁵ e o julgamento que a moral dominante fez da acusada¹⁶⁶.

Joan the Woman representa um marco distinto, tornando evidente que, a partir deste filme, na equipa constituída por DeMille e Macpherson se desenhou uma metodologia de representar a História no grande ecrã, que recorre ao *flashback* como grande estratégia narrativa de regresso ao passado, à reconstituição majestosa de grandes episódios em estilo operático, à reconstituição da guerra e dos seus quadros mais ou menos típicos (chamadas às armas, cercos e batalhas propriamente ditas), com protótipo bem acabado na sequência do cerco de Orléans, e ao assinalável aparecimento de elementos sádicos (que já tinham eletrificado o público no filme que fora considerado «a Tosca do cinema»¹⁶⁷, *The Cheat*, de 1915¹⁶⁸) e de voyeurismo, manifestando-se com alguma força na recriação de ambientes de tortura aliados a símbolos facilmente identificáveis, ou revelando-se nos olhares de prazer do público perante o sofrimento. Estes elementos constituem-se como quintessência dum cinema naturalmente propagador de estereótipos provenientes do universo das artes, da cultura e da música¹⁶⁹, em visão que parece ter sido partilhada pelo realizador e pela argumentista¹⁷⁰. De facto, em *Joan the Woman* a perspectiva historicista emergiu de forma

¹⁶⁵ Warner, Marina — *Joan of Arc: the Image of Female Heroism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 270.

¹⁶⁶ Louvish transcreve extratos da Autobiografia de Farrar, onde se descrevem as emoções da cantora, que filmou realmente toda a cena em condições inacreditáveis. Louvish, Simon — *Idem*. p. 127.

¹⁶⁷ Foi a crítica de Louis Delluc ao filme *The Cheat*, citado em Eyman, Scott — *Idem*, p. 113.

¹⁶⁸ Louvish, Simon — *Idem*. p. 110

¹⁶⁹ O uso de efeitos musicais já tomava forma na época de *Joan the Woman*, pelo recurso a passagens musicais conhecidas para auxiliar o público a seguir a narrativa e reforçar linhas interpretativas. Lembremos que a partitura esteve a cargo de William Furst (1852-1917), o compositor de David Belasco para a Broadway.

¹⁷⁰ Callahan, Vicki — *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 290.

clara e carregada de evocações culturais, como se apreciava no próprio *script*:

Scene 21: Country roar near Joan's house (long shot) Joan is driving sheep toward camera-back lighting on her head if possible

(Note: This scene should suggest a «Millet»).

E, mais à frente no *script*, lia-se ainda numa nota de DeMille: «His attitude should suggest a picture of Maxfield Parrish.»¹⁷¹

Esta apropriação da reconstituição do passado tornou DeMille uma figura chave para se perceberem linhas de força da cultura norte-americana: para se chegar ao moralmente correto, mostrava-se o errado, o imoral. A tendência afirmou-se posteriormente mas já estava plenamente enunciada entre 1915-16, logo que DeMille captou nos meandros da embrionária cultura popular de massas um nicho para mostrar o ilícito, moralizando através da religião, procurando o espetáculo¹⁷², adotando uma receita que, no caso de *O Rei dos Reis*, se constituiu como principal referência até à versão de 1961¹⁷³. Griffith terá desaprovado o método quando disse «I'll never use the Bible as a chance to undress a woman!»¹⁷⁴, mas esse ingrediente tornou-se essencial no cinema de DeMille, e foi precisamente por contrapor à apresentação de excessos uma postura moralizadora que a sua perspectiva se pôde moldar nos

¹⁷¹ Eyman, Scott — *Idem*. p. 128.

¹⁷² Johnston, Robert K. (ed.) — *Reframing Theology and Film: new Focus for an Emerging Discipline*, Grand Rapids: Baker Academic, 2007. O livro está disponível *on-line*, sem paginação, em: <http://books.google.pt/books?id=PjhQXR7AA5MC&p rintsec=frontcover&hl=pt-pt#v=onepage&q&f=false>. [Consultado em 26/03/2011].

¹⁷³ Walsh, Richard G. — *Reading the Gospels in the Dark: Portrayals of Jesus in Film*. New York: Continuum International Publishing Group, 2003, p. 4.

¹⁷⁴ Johnston, Robert K. — *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids: Baker Academic, 2006. O livro encontra-se disponível *on-line*, sem paginação, em: <http://books.google.pt/books?id=WB2lMHe-NfQC&printsec=frontcover&hl=pt-pt#v=onepage&q&f=false>. [Consultado em 13/03/2011].

ditames da cultura dominante¹⁷⁵ e, por este conjunto de aspetos, fazer de *Joan the Woman* um modelo do espetáculo de DeMille.

2.2. – Leões, Tigres e Cavalos: o uso de fragmentos históricos em *The Woman God forgot* (1917), *Male and Female* (1919), *Don't Change your Husband* (1919), *Adam's Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922)

Depois de *Joan the Woman*, a apetência pela reconstituição histórica do passado longínquo apareceu pontualmente em momentos que é forçoso realçar no contexto das análises posteriores: *The Woman God forgot* (1917), *Male and Female* (1919) *Don't Change your Husband* (1919), *Adam's Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922). O denominador comum da apresentação do fragmento constituía-se, globalmente, como pretexto para mostrar um qualquer excesso bem enquadrado numa *mise-en-scène* sofisticada, quer se tratasse da questão da nudez e de comportamentos éticos, quer se tratasse novamente da guerra. Neste conjunto de filmes, maioritariamente comédias, afirmou-se claramente o papel dos homens e mulheres ligados à imagem provenientes de vários campos das artes visuais (fotografia, arquitetura, *design*, desenho de moda), confirmando-se que a equipa de DeMille se fundou com elementos basilares que forjaram a estética visual do cinema do realizador nas décadas seguintes, com alguns ajustes posteriores.

Não podemos, por isso, deixar de fazer referência mais explícita a esse conjunto de artistas. Na fotografia pontuavam Alvin Wyckoff, a que

¹⁷⁵ Jon Solomon faz referência a um pequeno *corpus* de «ancient moralizing films» de que DeMille seria o maior representante, «the man who was to develop, dominate, and in many ways symbolize the entire *corpus* of ancient films». Solomon, Jon — *The Ancient World in the Cinema*. N. Haven and London: Yale University, 2001, Capítulo 1.

já aludimos, Karl Struss (1886-1981)¹⁷⁶ e Peverell Marley (1901-1964). Wilfred Buckland, que já citámos, Mitchell Leisen (1878-1972), Paul Iribe (1883-1935), A. Arnold Gillespie (1899-1978) definiram estéticas na direção artística ou departamento artístico, enquanto Ray Pomeroy (1892-1947) e John P. Fulton (1902-1966) se afirmaram nos efeitos especiais. No guarda-roupa afirmaram-se rapidamente nomes de *designers* muito talentosos: Natacha Rambova (1897-1966)¹⁷⁷ e Claire West (1899-1980), que também trabalhou para Griffith e produziu roupa para muitas das comédias sofisticadas de DeMille, culminando em *Os Dez Mandamentos*. As *extravaganzas* procuradas por DeMille articulavam-se bem com o lado mais experimental do desenho de moda, e DeMille terá dito a West que «I want clothes that make people gasp when they see them. Don't design anything that anyone could buy in a store»¹⁷⁸. Travis Banton (1894-1958) foi outro nome de referência e a que nos referiremos mais à frente, e que vestiu Colbert em *Cleópatra* e Loretta Young em *As Cruzadas*. Outro costureiro de importância foi Howard Greer (1896-1974), que começou também a notabilizar-se na *Famous Players Lasky Studios* e na *Paramount* a partir de 1919, sendo considerado um

¹⁷⁶ Karl Struss trabalhou com D.W. Griffith, Rouben Mamoulian, Orson Welles, Charles Chaplin. V. <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Sh-Sy/Struss-Karl.html> [Consultado em 22/03/2011].

¹⁷⁷ Rambova (nome artístico), nascida no Utah e descendente de irlandeses, foi *designer*, atriz, argumentista, bailarina da Russian Ballet Company, egiptóloga, espiritualista e seguidora de Madame Blavatsky, só para se salientarem algumas das suas atividades mais visíveis. Criadora importante, estudou com Theodore Kosloff dos Ballets Russes. Na sua carreira com a companhia de Theodore Kosloff integrou muitas influências, com destaque para Paul Poiret, Leon Bakst, Aubrey Beardsley, especializando-se em conceber produtos ligados a uma estética exótica e orientalista que fizeram dela um ícone da moda. Trabalhou com Cecil B. DeMille em, pelo menos, quatro filmes: *The Woman God Forgot* (*costume designer*), *Why Change Your Wife?* (*costume designer*), *Something to think about* e *Forbidden Fruit* (*art director e costume designer*). Foi casada várias vezes, o mais notório casamento foi com Rodolfo Valentino.

¹⁷⁸ Munich, Adrienne — *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 29.

especialista em guarda-roupa edwardiano¹⁷⁹. Por vezes, os grandes nomes apareciam juntos nos créditos, como no caso de *Forbidden Fruit* (1921), onde Rambova, West e Leisen assinavam o guarda-roupa e produziam um sem-número de tarefas difíceis de distinguir. Estas equipas mantinham-se nos filmes de pendor histórico ou onde se representavam episódios de cariz histórico. Edith Head (1897-1981) foi outra grande costureira que iniciou a carreira nos anos 20, concebendo o guarda-roupa para a protagonista de *The Golden Bed*, mais tarde o de Hedy Lamarr, em *Sansão e Dalila*, e o de Anne Baxter em *Os Dez Mandamentos* de 1956.

É preciso destacar os nomes ligados à direção ou departamento artístico. Já fizemos referência a Wilfred Buckland, um dos primeiros diretores artísticos em Hollywood. Atribuíram-lhe muitos dos avanços técnicos do início do cinema, ultrapassando problemas provenientes do teatro: técnicas de luz e cenários arquiteturais com e sem miniaturas. Já com mais de quarenta anos, foi trabalhar com DeMille, em 1913-14, no filme *The Squaw Man*, e trabalhou em todos os filmes até à realização do cenário de *Don't Change your Husband* (1919), mas em 1920, após algumas queixas relativas às condições de trabalho¹⁸⁰, Buckland abandonou a colaboração com DeMille. O mesmo sentido de interesse pelo apurado refinamento estético se

¹⁷⁹ Bernstein, Matthew — *Walter Wanger, Hollywood Independent*. Indianapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 46.

¹⁸⁰ «In painting a picture an artist does not paint a real house, reproducing every minute detail. That sort of thing belongs to the old and now despised photographic school of art. He paints in something to give tone to the figures. The great secret of art, as Whistler said, is knowing what to leave out. Every once in a while you get a shock by discovering a picture in which the director has shown signs of an artistic conscience. But the majority of moving pictures are still far behind commercial photography, which is becoming less and less photographic while most of the advertisements in the back pages of our magazines are more artistic than the average movie.» Trata-se do testemunho de Buckland. Depois de DeMille, Buckland foi trabalhar com Alan Dwan e colaborou em *Robin Hood*, (1922), de Allan Dwan, com D. Fairbanks, onde concebeu o castelo onde o filme tem lugar, e que, na altura foi considerado um dos mais impressionantes *sets* de representação da Idade Média. Ver http://en.wikipedia.org/wiki/Wilfred_Buckland [Consultado em 14/03/2011].

revelou na contratação do multifacetado Paul Iribe, um importante *designer*, jornalista, ilustrador de moda francês que estudou na *École des Beaux-Arts*, em Paris, e começou a trabalhar como ilustrador e caricaturista em diversas publicações. Colaborou com a célebre estilista Jeanne Lanvin, executando a imagem da marca¹⁸¹, trabalhou com Vaslav Nijinsky, realizando ilustrações para coreografias¹⁸², e, a partir de 1908 foi trabalhar com o famoso *designer* Paul Poiret (1879-1944), onde ganhou enorme fama e abriu loja em Paris. Com a guerra, a partir de 1914, foi trabalhar para os estúdios *Paramount* e tornou-se um dos primeiros *designers* franceses em Hollywood. Em 1919, morava em Hollywood e foi contratado por Cecil B. DeMille, trabalhando em articulação com W. Buckland. Colaborou no guarda-roupa de *Male and Female, Don't Change your Husband*¹⁸³, em 1922 colaborou em *The Affairs of Anatol*, exportando as tendências francesas e executando um verdadeiro exercício de beleza estética ao produzir cenários e peças de joalheria, como um colar de ouro para Gloria Swanson (1899-1983), fundamentados em referências modernistas e concebidos no âmbito de tendências muito ligadas à *Art Déco*¹⁸⁴, numa equipa em que os responsáveis pelo exótico guarda-roupa eram precisamente Claire West e Travis Banton. Inicialmente, Iribe seguiu o estilo de Buckland, mas a verdade é que

¹⁸¹ Baudot, François — *Moda do Século*. S. Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 66.

¹⁸² Steele, Valeria — *The Berg Companion to Fashion*. London: Berg, 2010, p. 429

¹⁸³ Charles-Roux, Edmonde — *A Era Chanel*. S. Paulo: Editora Cosac Naify, 2005, p. 264. Foi consultada a versão parcialmente *on-line* em: http://books.google.pt/books?id=BopYwWQBMwKc&printsec=frontcover&dq=era+chanel&hl=pt-PT&ei=0KViTs7EO46gOtrHmZ4_K&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. [Consultado em 29/08/2011].

¹⁸⁴ *Art Déco* — tendência formal e decorativa registada nas artes entre 1910 e 1935, fortemente ligada às correntes modernistas, que influenciou todo o mundo do *design*, e que esteve particularmente associada à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. É preciso salientar que o termo não é de época e só foi criado nos anos 60. V. Brunhammer, Yvonne — «1925 — A maratona das artes da casa», In *Catálogo Art Déco – 1925*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009, p. 21.

Iribe era um verdadeiro criador *déco* em todo o sentido do termo, valorizando a grande tendência para a geometria caracterizadora de um estilo que propunha «substituir a estética das curvas pela estética das linhas direitas e dos ângulos, a da ornamentação pela massa nua...»¹⁸⁵. Associado à criação da Rosa Iribe¹⁸⁶ (uma joia), foi considerado na altura um génio visionário do estilo¹⁸⁷ e as marcas de inovação criadora associadas ao seu trabalho elevaram naturalmente o nível das produções de Hollywood. Iribe esteve no eixo dessas grandes transformações e, mais tarde, por volta de 1932, teve clara consciência das suas implicações, ao dizer: «Tínhamos trocado a nossa pedra francesa pelo cimento, tínhamos trocado o nosso móvel francês pelo cubo.»¹⁸⁸ Em 1922 foi responsável pelo guarda-roupa em *Manslaughter* e diretor artístico em *Adam's Rib* (que incluía uma sequência pré-histórica). Em 1923, foi diretor assistente em *The Golden Bed*, em 1924 foi diretor artístico em *Feet of Clay*, em 1925, diretor artístico em *The Road to Yesterday*, um filme que teve como argumentista Howard Hawks. Ao usar o trabalho de Iribe, DeMille terá sido dos primeiros a introduzir na América o gosto francês de época¹⁸⁹. Regressado posteriormente a Paris, já nos anos 30, Iribe foi trabalhar com Coco Chanel e com os joalheiros da família Cartier. Quanto a Mitchell Leisen, posteriormente faremos referência ao seu trabalho, a propósito da produção de *Male and Female* (1919).

¹⁸⁵ Brunhammer, Yvonne — *Idem.* p. 29.

¹⁸⁶ Cranfield, Ingrid — *Art Deco Housestyle: An Architectural an Interior Sourcebook*. Devon: A David & Charles Book, 2004, p. 15.

¹⁸⁷ Da sua influência se disse: «... na arte decorativa contemporânea e, sobretudo, na joalheria, terá sido imensa! Nunca será demais repeti-lo!» Trata-se de um excerto de um texto de 1925. V. Possémé, Evelyne — A joia Art Déco, In *Catálogo Art Déco – 1925*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009, p. 86.

¹⁸⁸ Bizot, Chantal — «O interior dos Pavilhões de 1925 – entre a contenção e a audácia». In *Catálogo Art Déco – 1925*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009, p. 54.

¹⁸⁹ Eyman, Scott — *Idem.* p. 169.

Outro dos casos mais notórios de estabilidade nas equipas de DeMille foi o de Anne Bauchens (1882-1967), que começou a executar o trabalho de montagem em *Carmen* e o retomou com a montagem de várias das comédias sofisticadas realizadas por DeMille, tendo realizado a montagem de *Male and Female* (1919), *Don't Change your Husband* (1919), *Adam's Rib* (1922) e *Manslaughter* (1922), e dos restantes seis filmes históricos que analisamos no presente trabalho, colaborando com DeMille durante cerca de 40 anos¹⁹⁰.

Esta homogeneidade influenciou uma forma de fazer cinema, potenciou eventualmente a criação de um estilo e justificou o enfoque na visualidade. No conjunto da obra que DeMille realizou nesta época, os fragmentos da História começaram a funcionar como um chamariz de exibição de artefactos, adereços, ambientes e comportamentos. Em *The Woman God forgot* (1917), os episódios excessivos mostravam-se, a propósito do Império Asteca, da mesma forma que, em exemplos posteriores, o fragmento histórico servia para apresentar visões estereotípicas e exageradas sobre a Babilónia, a Roma Antiga ou a Pré-História. No episódio asteca de *The Woman God forgot*, ainda com Geraldine Farrar e o também famoso bailarino Theodore Kosloff (que pertencera aos *Ballets Russes* de Diaghilev), destacaram-se os cenários de Wilfred Buckland¹⁹¹ e a colaboração da artista Natacha Rambova como *costume designer*. Reforçavam-se ingredientes fortes na encenação: se uma das cenas de maior impacto era o momento em que a princesa asteca (Farrar) era vista na sua cama e as criadas astecas estavam semidespidas e eram oferecidas aos deuses, a outra era precisamente uma reconstituição de batalha

¹⁹⁰ Lewis, Kevin — «The Moviola Mavens and the Moguls: Three Pioneering Women Editors Who Had the Respect of Early Hollywood's Power-Brokers». In *The Motion Picture Editors Guild*, 2005 <http://www.webcitation.org/5YmOHJwxy> [Consultado em 29/08/2011]. Bauchens foi a primeira mulher a receber o Óscar de melhor montagem pelo filme *Northwest Mounted Police*, e foi nomeada para *Cleópatra*, *O maior Espetáculo do Mundo* e *Os Dez Mandamentos*, de 1956.

¹⁹¹ Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. p. 136.

entre astecas e espanhóis, que o *New York Times* achou inesperadamente realista¹⁹². O início do *script* apresentava uma exótica e racista concepção da História para padrões mais atuais:

Ages ago, a certain people of White Skin — possibly Carthaginians — sailed over the seas and conquered the ancient coast tribes of Mexico. Blonde and blue-eyed was their Leader — who came to be worshiped by the dark skinned Mexicans — as the Fair God. His followers refused to accompany him when he returned to his own land; and centuries later their children's children became known as the «Aztecs» — who looked ever after for the Promised Coming of the Fair God...¹⁹³

Vários eram os exemplos de parcialidade na representação da História: a origem exótica dos naturais americanos, a visão crítica da religião de ambas as partes, com a barbárie asteca a ser complementada pela ganância cristã, o assomar do estereótipo feminino, adiantando Louvish que, neste ponto, o argumento que passou foi, realmente, o de Jeannie Macpherson. De facto, num intertítulo lia-se: «During every crisis in History – some woman's hand has always twisted the outline of the world's map!»

Em 1919, ano em que DeMille se dedicou a outras experiências absorventes além do cinema¹⁹⁴, o filme *Male and Female* apresentou-se como um dos seus projetos mais originais e reveladores de uma forma de fazer cinema que usava livremente uma sugestão de História para fazer passar uma mensagem bem contemporânea. Depois de

¹⁹² DeMille, Cecil B. — *The Autobiography of DeMille*. p. 189.

¹⁹³ Louvish, Simon — *Idem, Ibidem*.

¹⁹⁴ Foi nesse ano que DeMille fundou a Companhia de Aviação Mercúrio, uma primeira linha aérea comercial nos EUA, executando um serviço de ligação entre cidades norte-americanas. A companhia absorveu muito tempo do realizador e, em 1922, DeMille acabou por vendê-la. Barahona, Fernando Alonso — *Cecil B. DeMille*. Barcelona: CIELH, 1991, p. 51.

um naufrágio, os criados, únicos capazes de sobreviver numa ilha deserta, tornam-se senhores e, numa sequência onírica de inspiração babilónica, uma mulher será entregue aos leões. Exaltavam-se valores que recordavam e valorizavam um tipo de iniciativa próxima da que os pioneiros norte-americanos tinham desenvolvido e que se constituíam como valores intrínsecos do modelo social em que DeMille acreditava. Resultando da adaptação de uma peça de James Matthew Barrie, *The Admirable Crichton*, Mitchell Leisen iniciou aí a sua carreira¹⁹⁵ e foi encarregado da parte artística: foi *Costume Designer*, *Set Designer*, *Art Director*, com Wilfred Buckland, e *Assistant Director*¹⁹⁶. Leisen chegou a decorar a própria casa de DeMille, Paradise. Também tinha formação em arquitetura e começou a trabalhar de forma mais sistemática nos departamentos artísticos. Com DeMille foi diretor artístico, diretor de guarda-roupa e, ocasionalmente, *second unit director*¹⁹⁷. Após os seus trabalhos nos anos 20, realizou o seu primeiro filme em 1933, *Cradle Song*, pouco depois de ter trabalhado em *O Sinal da Cruz*, e seguiu uma carreira de sucesso em Hollywood.

Um dos pontos fulcrais do filme revelava-se nos contornos do *flashback* babilónico traçado por Leisen, e que foi referido como patenteando um opulento «realismo arqueológico»¹⁹⁸. Parece ter havido alguma preocupação curiosa com anacronismos, atendendo ao facto de que a novata Gloria Swanson só não usou saltos altos por se considerar que o detalhe anacrónico seria inapropriado¹⁹⁹. Do ponto de vista da *mise-en-scène* deve salientar-se a simbiose

¹⁹⁵ Birchard, Robert S. — *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 148; ver também Chierichetti, David — *Mitchell Leisen: Director de Hollywood*. S. Sebastian: Filmoteca española. Minist. de Educación e Cultura, 1997, p. 42.

¹⁹⁶ DeMille, Cecil B. — *The Autobiography of DeMille*. p. 223.

¹⁹⁷ Ver Eyman, Scott — *Idem*. p. 165.

¹⁹⁸ Birchard, Robert S. — *Idem*. p. 148.

¹⁹⁹ Chierichetti, David — *Idem*. p. 41.

estabelecida entre vestuário, joalheria e cenografia, atendendo a que os detalhes das roupas podiam funcionar como prolongamento de linhas arquitetónicas²⁰⁰, acionando o imaginário. No seu auge, o filme culminava num momento emblemático para se perceber o reforço progressivo de vários fetiches típicos no cinema de DeMille: Swanson era oferecida a um leão, tendo a oportunidade de ser a primeira mulher a filmar «com» um leão, numa invenção sofisticada ao nível do imaginário erótico, reforçada pelo cuidado tratamento do guarda-roupa e em que se assumia um claro protagonismo feminino. *Male and Female* foi um sucesso, porque DeMille, usando fantasias que tinham o passado como referência, mostrava os meandros do desejo a um público moderno, aplicando repetidamente a fórmula de exhibir, particularmente às mulheres, a receita para manterem o interesse sexual dos maridos, e percebia-se que nem a distância da reconstituição do passado o impedia de fazer projeções com as emoções do público, de criar emoções coletivas novas²⁰¹, mostrando a fragilidade das ligações e sugerindo novas regras de atração coletiva²⁰², sob a égide de que a felicidade moderna implicava o prazer sexual²⁰³. No fundo, o filme sintetizava a visão que DeMille tinha da vida. De facto, e porque se percebeu que havia mais mulheres a ver filmes de DeMille do que a ler revistas de moda²⁰⁴, as produções DeMille/Swanson rodearam-se de um significado incontornável para se compreender a evolução de comportamentos

²⁰⁰ Ramirez, Juan Antonio — *La Arquitectura en el Cine: Hollywood La Edad de Oro*. p. 91.

²⁰¹ Ewen, Stewart e Ewen, Elisabeth — *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 68.

²⁰² Cooper, Mark Garrett — *Love Rules: Silent Hollywood and the Rise of Managerial Class*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 33 e 61. Swanson idolatrava DeMille. Dizia ela: «He was of the Belasco school, and nobody else in the movies had anything like it.» Eyman, Scott — *Idem*. p. 149.

²⁰³ Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. London: Cambridge University Press, 1994, p. 28.

²⁰⁴ *Theatre Magazine*, fevereiro 1919, In Louvish, Simon — *Idem*. p. 153.

femininos²⁰⁵ e o advento da nova mulher norte-americana,²⁰⁶ de que Swanson se tornou um ícone²⁰⁷.

Em 1919, a comédia *Don't Change your Husband* voltou a ser pretexto para dois momentos de fantasia: um episódio «pré-histórico» e um banho exótico (as cenas em quartos de banho abundavam na visibilidade dos novos costumes norte-americanos²⁰⁸ largamente herdeiros de uma tradição eclética oitocentista que tinha começado a exhibir os mais variados catálogos de *bathrooms*²⁰⁹, e os fragmentos históricos não escaparam a essa projeção higienista) num enquadramento em que pontuavam núbios seminus. Num e noutro episódio, o corpo humano era exibido num ensaio do que virão a ser as extravagâncias comumente associadas ao realizador. Em *Adam's Rib* (1922), com a participação de Paul Iribe e, principalmente de Wilfred Buckland, construiu-se mais uma cena passada numa floresta dos tempos dos «homens das cavernas», confirmando o uso de enxertos da História para consumo moderno, mas a receção do filme não terá sido das mais apreciáveis em tempos de aprofundamento de algum fundamentalismo em torno do debate evolucionismo *versus* criacionismo, aceso na década de 20²¹⁰.

A encenação de grupos, essencial em DeMille, foi abordada num novo *flashback* em *Manslaughter* (1922), em que os cenários estiveram novamente a cargo de Mitchell Leisen. O julgamento

²⁰⁵ Basinger, Jeanine — *Silent Stars*. Hanover: Wesleyan University Press, 1999, p. 217.

²⁰⁶ Dizia a historiadora Jeanine Basinger: «he (DeMille) turned (Swanson) into a symbol of a particularly new kind of american woman,; sophisticated, soignée, and definitely not a virgin... she was out in the world, ready for something to happen, riding in fast cars, shopping, dancing, smoking...» In Eyman, Scott — *Idem*. p. 151.

²⁰⁷ Drowne, Kathleen Morgan e Huber, Patrick — *The 1920's*. Westport: Greenwood Press, 2006, p. 96.

²⁰⁸ Eyman, Scoot — *Idem*. p. 153.

²⁰⁹ Riley, Noël — *Victorian Design Source Book: a Visual Guide to a Decorative Style 1837-1901*. London: Grange Books, 1997, pp. 72-73.

²¹⁰ Birchard, Robert S. — *Idem*. p. 177.

dos exageros da juventude moderna²¹¹ forneceu o mote escapista e moralizador para duas cenas de regresso aos excessos na Roma Antiga: um episódio de festas no palácio (com a imperatriz devidamente acompanhada de tigres) e uma orgia seguida de um ataque bárbaro (com um cavalo e cães) que termina no rapto e escravização das mulheres, de nítido recorte sexual. A Roma decadente e presa da barbárie não foi uma invenção do realizador, antes se tratando dum longamente enraizado equívoco cultural e historiográfico que tendeu a opor a superioridade clássica ao caos trazido pelos bárbaros e que se propagou profundamente na arte ocidental;²¹² e a interpretação que se desprende do filme constituiu-se como um prolongamento de um preconceito cultural dificilmente erradicável da cultura popular ao longo do século XX. Quanto à orgia, esta será um tema maior e recorrente no realizador (*Os Dez Mandamentos*, 1923; *O Sinal da Cruz*, 1932; *Os Dez Mandamentos*, 1956), um símbolo daquilo que mais tarde se denominaria o reconhecível e clássico estilo de DeMille,²¹³ e um símbolo acabado da afirmação da era do consumo na América do Norte.

2.3 Ao encontro do «bezerro de ouro» — o primeiro filme bíblico: *Os Dez Mandamentos* (1923)

Give me any two pages of the Bible, and I'll give you a picture.

Cecil B. DeMille

²¹¹ Fischer, Lucy (ed.) — *American Cinema of the Twenties: Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009, p. 80.

²¹² Heers, Jacques — *A Idade Média, uma Impostura*. Porto: Asa, 1994.

²¹³ Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics, and the Movies*. p. 29.

Depois de abandonar outras ideias²¹⁴, DeMille começou a pensar na primeira versão de *Os Dez Mandamentos* em dezembro de 1922. O filme beneficiou do impressionante legado de experiências anteriores e, em si mesmo, também deu continuidade a uma linha de produção de filmes realizados nos EUA e na Europa. Na América, Thomas Edison (1847-1931) enquadrou a temática sob a forma de pequenos filmes documentais sobre a Terra Santa, e houve precoces produções francesas e italianas²¹⁵, bem como um êxito da *Vitagraph*, *The Life of Moses* (1910)²¹⁶, um filme de 90 minutos²¹⁷ realizado em cinco bobines que, integrando-se nos moldes definidos para o denominado *cinema of attractions*²¹⁸, incluía curiosos efeitos técnicos associados às pragas e a alguns dos sinais relatados no Êxodo, baseando a sua publicidade na ligação dos filmes à pesquisa feita em obras artísticas e cultu-

²¹⁴ DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid, Ed. JC, 2005, p. 206. DeMille terá acalentado um projeto de filmar Romeu e Julieta, com Rodolfo Valentino e Leatrice Joy, o que não chegou a concretizar-se. Em outubro de 1922, a ideia de filmar um tema bíblico foi o resultado de um concurso lançado no *Los Angeles Times* solicitando ao público que sugerisse a ideia para o próximo filme de DeMille e o resultado (favorável a que se realizasse um filme sobre as Tábuas da Lei) ia também largamente ao encontro do fascínio do público pelas últimas descobertas arqueológicas no Egito. Eyman, Scott — *Idem*. p. 195.

²¹⁵ Como, por exemplo, *Samson and Delilah* (1903), *Belsbazzar's Feast* (1905), *La Vie de Moïse* (1905) e *Moïse sauvé des eaux* (1911), realizados pela Pathé, várias produções realizadas pela Gaumont, e inúmeras produções realizadas em Itália, que teve uma vastíssima produção neste período. Solomon, Jon — *The Ancient World in the Cinema*. N. Haven and London: Yale University Press, 2001, capítulo 1. Parte do capítulo está disponível *on-line*, em: <http://www.worldcat.org/wcpa/servlet/DCARead?standardNo=0300083378&standardNoType=1&excerpt=true> [Consultado em 20/07/2011].

²¹⁶ Abel, Richard — *Encyclopedia of Early Cinema*. p. 98. *The Life of Moses* incluía uma sequência de representação com vários episódios: «Moisés e a filha do faraó», «40 anos com a natureza selvagem», «As sete pragas do Egito», «A travessia do Mar Vermelho» e «À vista da Terra Prometida». Canjels, Rudmer — *Distributing Silent Films serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York e London: Taylor and Francis, 2010, p. 11.

²¹⁷ Goff, Phillip — *The Blackwell Companion to Religion in America*. Oboken and New Jersey: Blackwell Ltd., 2010, p. 134.

²¹⁸ Gunning, Tom — *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the early years at Biograph*. Illinois: University of Illinois Press, 1994, p. 7 e 66.

rais²¹⁹, como já referimos anteriormente. A primeira versão de *Os Dez Mandamentos* não fugiu a essa regra, antes a reforçou, corroborando tendências emergentes que o cinema de reconstituição do passado histórico vinha assumindo. O filme validou subjetivamente um ponto de vista canónico, tanto na primeira como na segunda versão²²⁰. Na verdade, a perspectiva de DeMille foi assumindo contornos de uma visão cultural propriamente dita e bem contextualizada nas descobertas da cultura material provenientes da arqueologia²²¹. Grande parte dos trabalhos académicos da primeira metade do século foi posteriormente criticada, em virtude da preocupação considerada romântica com a confirmação dos dados bíblicos, mas é preciso ter presente que foi essa a linha cultural que se inscreveu na obra de DeMille, pelo que será anacrónico avaliá-lo a partir de propostas que refletem as grandes mudanças culturais e ideológicas que ocorreram na segunda metade do século XX, com a continuidade das descobertas arqueológicas e

²¹⁹ Abel, Richard — *Idem.* p. 100.

²²⁰ Na cultura, a interpretação do Velho Testamento foi contestada desde a Renascença, prolongando-se na crítica seiscentista dos textos bíblicos, encetada por H. Grotius, T. Hobbes ou B. Spinoza, que tocou na questão das inconsistências literárias, repetições, entre outras contradições evidenciadas na Bíblia, numa época de crise europeia das consciências religiosas. A análise estendeu-se à crítica filosófica efetuada no quadro do Iluminismo, e o século da História, do Romantismo e do Positivismo acrescentou fundamentações recentes oriundas das descobertas da linguística, da arqueologia e de outras ciências sociais. Moorey, Peter Roger Stuart — *A Century of Biblical Archeology*. Westminster John Knox Press, 1991, p. 50.

²²¹ Muitas das escavações desenvolvidas, lembremos as de Julius Wellhausen (1844-1918) ou de Flinders Petrie (1853-1942) (citado pela equipa de DeMille para o filme de 1956) e de muitos outros arqueólogos das escolas de arqueologia coevas em França e na Alemanha, desenvolveram as bases da reconstrução do conhecimento historiográfico sobre os lugares da Bíblia, mas fizeram-se sob a égide de confirmarem os dados da Bíblia. Depois da 1.ª Guerra Mundial, durante o período conhecido como a «idade dourada» da arqueologia bíblica, destacaram-se os nomes de William Foxwell Albright (1891-1971) (citado pela equipa de DeMille para o filme de 1956), que insistiu na historicidade dos relatos bíblicos, John Garstand (1876-1956), assistente de Petrie, R.A.S. Macalister (1870-1950), F.J. Bliss (1859-1937) e J.H. Breasted (1865-1935) (também citado pela equipa de DeMille para o filme de 1956), ou Hermann Gunkel (1862-1932). Cfr. Finkelstein, Israel e Silberman, Neil Asher — *The Bible Unearthed: Archeology's new Vision of Ancient Israel and the Origin of Sacred Texts*. New York: Simon and Shuster, 2001.

com o advento das novas interpretações historiográficas. DeMille optou por dramatizar um conjunto de episódios do Êxodo de um ponto de vista cristão, isto é, isolou determinados episódios e excluiu todos os que se relacionavam com preceitos judaicos, visando uma plateia cristã moderna que rejeitaria pontos de vista mais ligados às ortodoxias. Essa estruturação ocorreu em ambos os filmes, o de 1923 e o de 1956²²², nesse sentido se entendendo a viagem de DeMille e Paul Iribe a Roma, em 1922, para serem recebidos pelo Papa Bento XV, procurando reconhecimento e credibilização.

Mas torna-se forçoso, também, contextualizar o filme na questão de uma complexa elaboração de representações perfeitamente irracionais sobre a antiga civilização egípcia na América do Norte, desde a egiptomania até à maldição dos farás na época de Carter²²³. Coincidindo o aparecimento do cinema com um momento máximo da fermentação de conflitos imperialistas no mundo, a reconstituição da civilização egípcia e de variadas civilizações localizadas no Médio Oriente constituiu-se como pretexto decorativo para sublinhar miragens imperialistas da Europa e da América do Norte, já derramadas em boa parte das produções e empreendimentos culturais oitocentistas — desde o rigoroso levantamento da gramática arquitetônica que possibilitou o revivalismo de um Gottfried Semper (1803-1879), até vastas operações arqueológicas financiadas pelas potências ocidentais no Médio Oriente, culminando na encenação de uma ópera como a *Aida*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), composta no contexto da abertura do Canal de Suez (ponto nevrálgico das rivalidades imperialistas), estreada no Cairo em dezembro de 1871 e associada ao nome do próprio arqueólogo Auguste Mariette (1821-1881)²²⁴.

²²² Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. New York: Manchester University Press, 1993, p. 35.

²²³ Uroz, José — *Historia y Cine*. San Vicente: Univ. de Alicante, 1999.

²²⁴ O guarda-roupa, cenografia e acessórios terão sido concebidos pelo próprio arqueólogo. Ver, para esta polémica, Curl, James Stevens — *The Egyptian Revival: Ancient*

Embora seja anterior, a reconstituição do revivalismo egípcio conheceu uma expansão maior em finais do século XIX, através das várias gerações de viajantes que se deslocaram para os quadrantes do Mediterrâneo Oriental, com a chegada às grandes capitais dos mais diversos artefactos egípcios provenientes das escavações, e a partir das consequentes exposições de antiguidades (por exemplo, a de 1852, em Nova Iorque), que impulsionaram a reprodução de mobiliário neoegípcio para consumo de múltiplos públicos privilegiados. Esta cultura dominante enformou diversas dinâmicas, e até a investigação académica refletiu o quadro em questão. Se, de facto, por volta de 1890, a arqueologia se constituiu como um saber de contornos cada vez mais científicos e a Egiptologia se consagrou plenamente como ciência²²⁵, globalmente, as linhas de força da investigação académica historiográfica estavam delimitadas em prioridades conservadoramente estabelecidas nas respetivas políticas económicas, culturais e educativas. Com efeito, no século XIX, as produções da historiografia norte-americana foram maioritariamente conservadoras²²⁶ e, apesar de a nova geração de historiadores posteriores a 1890 ser mais favorável a mudanças sociais, a tradição conservadora pesava muito numa sociedade democrática onde predominava uma cultura de sujeição (de mulheres, afro-americanos e de índios)²²⁷, viabilizando de modo instintivo uma ideologia de subordinação de outros povos no quadro internacional. Assim, um facto como a abertura do túmulo de Tutankhamon, em 1923, revestiu-se de contornos de relevância considerável, tanto

Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West, p. 320; ver também Humbert, Jean — «A propos de l'égyptomanie dans l'oeuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aida». *Revue de Musicologie*, n.º 62, 1976.

²²⁵ Sales, José das Candeias — *Estudos de Egiptologia: Temáticas e Problemáticas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 78.

²²⁶ Higashi, Sumiko — *Cecil B. de Mille and American Culture: the Silent Era*. p.125.

²²⁷ Molho, Anthony e Wood, Gordon S. — *Imagined Histories: American Historians interpret the Past*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 164.

para o desenvolvimento da ciência, em sentido estrito, como para a afirmação de uma visão cultural uniformizadora e popular sobre a História do Antigo Egito, em sentido mais lato. Na verdade, a divulgação visual do sarcófago e dos tesouros do faraó Tutankhamon desdobrou-se num conjunto de sinais de manipulação cultural de inequívoca urgência para o Ocidente: a persistência de uma visão orientalista do Médio Oriente para consumo ocidental, a manutenção de uma idealização artificial e misteriosa do Outro, e a incorporação implícita de uma ideologia de alargamento das fronteiras dos países imperialistas em direção às colónias e protetorados que maior interesse estratégico detinham.

Tendo sido largamente ampliado pela imprensa da altura como a descoberta mais importante do século XX²²⁸, rapidamente se formou uma aura de voyeurismo idealizado e uma narrativa artificial sobre os artefactos «mais valiosos» do mundo, romanticamente descobertos por um aristocrata inglês que se envolveu numa série de incidentes com as autoridades locais e que viria a morrer seis meses depois. A situação evoluiu no panorama de afirmação da egiptomania e ganhou sentidos no novo contexto da massificação que a sociedade norte-americana se estava a preparar para assumir em pleno, incentivando o consumo dos artefactos transformados em fetiches substitutos do real, na arquitetura e nas artes em geral, na febre revivalista neoegípcia que, entre outras, tomou conta das casas californianas nos anos 20, nas linhas decorativas dos objetos Cartier e Boucheron, no *nilotic style* que marcou a moda feminina²²⁹, e que terá importância extraordinária na realização tanto de *Os Dez Mandamentos*, de 1923, como de *Cleópatra*, em 1934. Não deixa de ser interessante sublinhar recorrências nesta relação

²²⁸ Hawass, Zahi. A. — *The Golden Age of Tutankhamun*. Cairo: American University in Cairo Press, 2004, p. 124.

²²⁹ McAlister, Melani — *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East since 1945*. Los Angeles: University of California Press, 2005, p. 127.

entre desígnios económicos e evolução dos fenómenos culturais, já que nos anos 70, por alturas da crise do petróleo e da necessidade de reformulação dos múltiplos interesses norte-americanos no Médio Oriente, uma nova vaga da mania do *King Tut* tomou conta da moda, dos *shows* televisivos, e da produção de venda de adereços²³⁰; e, nos anos 90, com a emergência da nova ordem internacional, uma nova manifestação de mania egípcia ganhou raízes, associada à produção discográfica²³¹ e ao aparecimento de produtos como *Stargate* (1994) *Stargate- SG1*, para TV (1997-2007), e *The Mummy* (1999), e respetivas sequelas e afins, permitindo-nos afirmar de forma segura que a egiptomania não morrerá enquanto houver interesses norte-americanos no Médio Oriente. Voltaremos à questão a propósito do filme de 1956.

No campo cultural, e de entre todas as formas de arte, a verdade é que o cinema se revelou o melhor dos veículos de massificação de elementos associados à representação da cultura egípcia e organizados em torno do conceito da moda da egiptomania, que vinha a ganhar forma desde as escavações napoleónicas. Articulado em pleno com a descoberta arqueológica, o filme *Os Dez Mandamentos* desempenhou aqui o seu papel fulcral, o de facilitar e disseminar representações da História junto de vastas camadas de público (classes médias, imigrantes), através de grandes e pequenos cenários, de adereços e elementos de luxúria que desocultavam objetos e universos de substituição fetichista²³² para cómodo consumo de um público ávido de materialismo (o protótipo colossal da cidade de Ramsés, o acampamento gigantesco das filmagens, o recurso a

²³⁰ McAlister, Melani — *Idem*. p. 126.

²³¹ Lembre-se a canção *Remember the Time*, um *single* do cantor Michael Jackson, editado em 1992, com cenários egípcios e o ator Eddy Murphy a representar o faraó Ramsés II.

²³² Metz, Cristian — *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 69.

centenas de animais subtraídos a zoológicos e quintas, o impressionante sem número de extras, a luxúria desmedida dos antigos), tudo rapidamente assumido pela mais recente das indústrias do espetáculo, que muito contribuiu para a repercussão popular do novíssimo meio de divulgar a História, ao mesmo tempo que forjava uma verdadeira cultura nacional²³³. De facto, com *Os Dez Mandamentos*, DeMille procurou uma estratégia baseada na intertextualidade como forma estabelecida na cultura da classe média²³⁴, divulgando, no novo meio, material cultural e uma iconografia religiosa comum nos meios protestantes anglo-saxónicos, familiarizados com diversas versões de Bíblias ilustradas para consumo familiar. Inspirado num artigo de jornal, o filme refletiu expectativas sobre a moralidade no cinema e procurou congregar formas de regresso a uma tradição antimodernista e uma nostalgia de uma vida em pequenas urbes e não nas cidades modernas²³⁵, assumindo um antimodernismo nos conteúdos narrativos, muito resultante do clima de desmoronamento de costumes do pós-guerra²³⁶, mas patenteando igualmente um modernismo do ponto de vista técnico para consumo de um público moderno. Ou seja, no filme *Os Dez Mandamentos* convergem diferentes estéticas: a par de uma linha narrativa que procurava agradar a um público conservador e se associava a uma leitura visual e cultural do livro do Êxodo, exibia-se também um conjunto de enunciados modernistas que passavam pela adoção de tendências artísticas recentes nos cenários e pela adoção de procedimentos técnicos muito inovadores, como, por exemplo, os empregues na captação da luz e de reprodução da cor, aspeto

²³³ Tyrrel, Ian R. — *Historians in Public: the Practice of American History, 1890-1970*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 46.

²³⁴ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture*. p. 180.

²³⁵ Higashi, S. — *Idem*. p. 179.

²³⁶ Cf., DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid: Ediciones Jc, 2005, p. 195.

que DeMille, inicialmente reservado quanto à generalização dos sistemas *Two-step Technicolor Photography* e *Handschiegl Process*, acabou por utilizar, influenciando a publicidade de época com os processos utilizados²³⁷.

Sob a direção de Paul Iribe, o cenário arquitetural começou a marcar uma importância crescente a que é preciso fazer referência, porque assumiu protagonismo em *Os Dez Mandamentos*, se constituiu como raiz genealógica incontornável para o estudo de edifícios que marcaram o estilo *déco* nas artes e na cultura, e evidenciou a síntese que o cinema de Hollywood realizou entre tradição e modernidade²³⁸. A presença da arquitetura marcou um lugar próprio no cinema desde os primeiros filmes; lembremos *Cabiria* e *Intolerance* e, no último caso, surgiu associada a um fabuloso desenvolvimento do desenho cinematográfico articulado com a crescente qualidade visual de trabalhos de arquitetos, *designers*, ilustradores e cenógrafos de teatro provenientes das mais diversas paragens, como o austríaco Joseph Urban (1872-1933), o polaco Anton Grot (1884-1974), o norte-americano de origem irlandesa Cedric Gibbons (1893-1960), o norte-americano Van Nest Polglase (1898-1968) ou Wilfred Buckland, que foram progressivamente ganhando projeção e importância nos estúdios cinematográficos.

Em *Os Dez Mandamentos*, o grande filme do revivalismo egípcio²³⁹, o trabalho de Paul Iribe já evidenciava características distintivas da forma como o cinema manipulava a arquitetura para reconstituir a História, ou seja, destacava-se o caráter fragmentário dos edifícios

²³⁷ Higashi, Sumiko — *Idem.* p. 184.

²³⁸ Ramírez, Juan Antonio — *La Arquitectura en el Cine, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Reforma, 1986, p. 12. Ramírez defende inclusivamente que os cenários arquitetónicos forjados em Hollywood fornecem elementos preciosos para a análise da arquitetura pós-moderna.

²³⁹ Ramírez, Juan Antonio — *Idem.* p. 165.

e reconstruções arquitetônicas, efeito demonstrado no grande pórtico (só se construía o que se via no plano), criando um efeito artificial de impacto visual, na alteração das proporções relativamente à arquitetura real, visando a distinção de determinadas hierarquias no campo visual, na recriação de angulosidades que enriqueciam artificialmente a leitura dos planos e, finalmente, na procura da colossalidade destinada a reforçar estereótipos como, por exemplo, a grandeza do passado. Na altura, a questão da «autenticidade» associada a uma perspetiva arqueológica levaria o cinema a desencadear verdadeiras modas, da mesma forma que as descobertas da arqueologia de meados de oitocentos potenciaram, por exemplo, uma verdadeira moda de «joalharia arqueológica», que revitalizou inclusivamente técnicas de produção artística e que se inspirou nos espólios provenientes das escavações arqueológicas²⁴⁰. Imbuído desse espírito, DeMille enviou uma assistente para o Egipto, Palestina, Síria, Índia, Malásia, Tailândia, Birmânia, China, Pérsia e Japão para se fazer um levantamento material de adereços²⁴¹ que lhe permitisse ancorar o filme numa ideia de autenticidade. Entretanto, a criatividade de Paul Iribe inscreveu no filme um tipo de estilização inesperada (que será reforçada em *Cleópatra*)²⁴², sob o impacto explícito das descobertas de Howard Carter e duma florescente moda *Nile Style*, que proliferou nas artes decorativas, no traje e na escolha de materiais²⁴³ e que Iribe soube captar em inúmeros *sketches*²⁴⁴, numa tendência de criação de adereços estilizados ou réplicas que atingiu um elevado grau de qualidade na segunda versão de *Os Dez Mandamentos*. Sob esta égide, englobado num

²⁴⁰ Riley, Noël — *Victorian Design Source Book – a Visual Guide to a Decorative Style 1837-1901*. London: Grange Books, 1997, pp. 118-119.

²⁴¹ Higham, Charles — *Cecil B. DeMille*. N. York: Da Capo Press Inc., 1973, p. 111.

²⁴² Curl, James Stevens — *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. p. 383.

²⁴³ Curl, James Stevens — *Idem*. p. 374.

²⁴⁴ Higham, Charles — *Idem. Ibidem*.

fenômeno fortemente catalisador ocorrido em 1925, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, o filme *Os Dez Mandamentos* estreou precisamente no teatro neoegípcio Grauman, em Hollywood e, na apresentação do filme em Nova Iorque, organizou-se uma exposição no Hotel Astor da mesma cidade com trajes, maquetas e ornamentos usados no filme.

Os Dez Mandamentos constituíram-se como um filme moderno com um prólogo bíblico, apresentando uma estrutura muito particular em que se destacava a extensão do prólogo²⁴⁵ colado à versão do Livro do Êxodo. Num memorando que Macpherson deixou registado lia-se:

As the sins of the pharaoh and His hordes of horsemen are avenged by the downcrashing waves of the Red Sea, which parted to let the Children of Israel, with their clear faith, pass through, so does an emotional Red Sea engulf our modern Dan MacTavish, who attempted to raise his puny voice against immutable laws.²⁴⁶

O excerto revestia-se de alguma importância porque permitia elucidar relativamente ao recurso consciente ao *flashback*. Tal como nos fragmentos a que aludimos anteriormente, o que se reconstituía da História do passado era usado para moralizar diretamente a história principal passada numa época mais recente²⁴⁷. O primeiro intertítulo reforçava essa leitura após os créditos de abertura, apresentando os valores morais de dois mundos em confronto: o mundo moderno, associado à guerra e ao desprezo pelos valores

²⁴⁵ Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 182.

²⁴⁶ Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood cinema*. p. 42.

²⁴⁷ No caso de *Os Dez Mandamentos* de 1956, a ligação passado-presente estabeleceu-se no próprio prólogo em que o realizador faz a fundamentação de opções, estabelecendo uma variação relativamente ao modelo narrativo tradicional. V. Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Idem. Ibidem*.

do mundo antigo. Depois, a narrativa composta para o prólogo estruturava-se em função de uns quantos quadros de potencialidades dramáticas reconhecíveis: a escravatura dos Israelitas, o episódio do trabalhador apanhado debaixo das pedras, a aparição do libertador Moisés perante o faraó, a praga da morte do primogénito, a perseguição dos Israelitas, a abertura do Mar Vermelho, a escrita das Tábuas da Lei e o episódio do bezerro de ouro e, finalmente, a destruição dos israelitas idólatras²⁴⁸. Depois, seguia-se o episódio moderno, um melodrama sentimental²⁴⁹, organizado de tal forma que alguns momentos pareciam ser ecos dos acontecimentos bíblicos: a adoração de uma águia dourada relembra a adoração do bezerro de ouro, o colapso da parede da igreja evocava o efeito visual da abertura do Mar Vermelho, a figura da mãe parecia assumir contornos relacionados com Moisés²⁵⁰.

Após um intertítulo em que se lê uma citação do livro do Êxodo, um *fade-in* introduz o público num plano significativo em que um soldado do faraó chicoteia os escravos hebreus, sob a moldura impositiva de um busto de uma enorme esfinge que é arrastada em frente ao pórtico de Ramsés. Passa-se de uma ação individual (o soldado que usa o chicote) para o coletivo, devidamente enquadrado em elementos escultóricos (a esfinge e as estátuas dos faraós) e arquitetónicos (o gigantesco *pilone* flanqueado por duas torres trapezoidais com baixos-relevos inscritos) que marcam fortemente os planos iniciais, e de novo para as ações individuais, uma vez que a câmara se centra em Miriam, a irmã de Moisés para relatar as suas ações individuais. A estratégia reaparece na segunda versão de *Os Dez Mandamentos*.

²⁴⁸ Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. London: Faber and Faber, 2007, pp. 220-221.

²⁴⁹ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture*. p. 194.

²⁵⁰ Britt, Brian M. — *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*. New York and London: International Publishing Group, 2004, p. 45.

O cenário arquitetónico do grande *pilone* marca alguns dos episódios mais emblemáticos do filme e podia ser rapidamente reconhecido pelo público como arquitetura do Antigo Egipto, compondo-se a partir do que se conhecia na arqueologia: a cidade de Ramsés II, os grandes *pilones* dos templos de Karnak, Luxor e Edfu, seguindo um padrão reconhecível de edificação de pórticos construídos com duas grandes torres laterais repletas de baixos-relevos e ladeados de pilares, colunas e escultura arquitetónica. A verdade é que, embora reduzida à bidimensionalidade, a arquitetura cinematográfica cumpria uma curiosa função de espacializar o tempo²⁵¹. Depois, a primeira visão de Ramsés (Charles de Rochefort) no seu carro é também devidamente enquadrada face à visão da colossal estátua de pedra, manipulando a ligação que se estabelece imediatamente entre a eternidade da estátua e a pretendida natureza eterna da instituição do faraonato. Sob as ordens do faraó, um escravo é morto debaixo das rodas (o episódio dramático repete-se com algumas alterações na versão de 1956), e o campo dos agressores e dos agredidos (elemento essencial na narrativa fílmica clássica) fica claramente identificado. O que se torna forçoso salientar é o protagonismo que a arquitetura assumiu de forma categórica, atuando de forma incisiva e contribuindo para as emoções do filme, «deixando de ser um cenário inerte, passando a ser também um protagonista»²⁵². A essa proeminência não terá também sido estranho o trabalho de Dan Sayre Groesbeck (1878-1950) no *storyboard*²⁵³.

No segundo quadro, o público é introduzido no interior do palácio do faraó onde um Moisés idoso, um patriarca (Theodore

²⁵¹ Jorge, José Duarte Gorjão — «Cinema e Arquitectura». In *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999, p. 47.

²⁵² Teixeira, Manuel C. — «Arquitectura e Cinema». In *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999, p. 33.

²⁵³ DeMille foi o primeiro a proteger o trabalho de Groesbeck no seu arquivo pessoal. Eyman, Scott — *Idem*. p. 298.

Roberts) se apresenta como libertador num belíssimo plano arquitetônico, entre estilizadas colunas de recorte *Art Déco* (recriando efeitos geométricos e abstracionistas) que, juntamente com uma esfinge de bronze na sala do trono, constituem os únicos recursos decorativos do espaço, se não se contar com a leoa que se passeia num dos planos apresentados, as figuras da corte egípcia que vão sendo visionadas em diversos planos, as estátuas de dois deuses egípcios, Anúbis e Khnum, e uma composição angulosa de um grupo de tocadores de instrumentos musicais com uma dançarina que animam e encerram a sequência sob o olhar crítico de Moisés e Aarão (James Neill). O crescente cuidado com o guarda-roupa era da responsabilidade de dois nomes que já tinham trabalhado com DeMille, Howard Greer e Claire West, e um outro nome em ascensão que também já trabalhara para DeMille e a que já aludimos: Edith Head. Neste ponto é preciso sublinhar que o guarda-roupa pretendia prolongar naturalmente os efeitos geométricos formais da linearidade egípcia (por exemplo, no toucado faraônico, ou nalguns adereços) e as transparências sugeridas pela pintura egípcia.

Segue-se o episódio da praga da morte dos primogênitos, filmado de forma extremamente trabalhada pelos responsáveis pela fotografia, primeiro Alvin Wickoff e depois a equipa de Peverell Marley, com Archie Stout, Fred Westerberg e Ray Rennahan. Apesar de haver luz suficiente para valorizar o cenário concebido por Iribe, toda a cena se encontra escurecida para potenciar a dramaticidade da morte do primogênito do faraó, e as gradações luminosas acompanham o evoluir dos acontecimentos mostrando o papel fulcral que a luz desempenha no conjunto de processos associados à *mise-en-scène*. A propósito dos seus primeiros filmes, DeMille referiu-se à *Rembrandt lighting*²⁵⁴, efeito

²⁵⁴ Mourlet, Michel — *Cecil B. DeMille*. Paris: Éditions Seghers, 1968, p. 29. O autor refere que o uso da luz artificial remonta às filmagens de *The Warrens of*

de contraste entre luz e sombra conseguido através do uso de focos, que se destinava principalmente a enfatizar o tratamento dramático dos rostos e a realçar as emoções, tal como a pintura barroca fizera. Já fizemos referência à técnica proveniente do teatro da Broadway, e Belasco terá sido um dos elos de ligação entre os processos teatrais de tratamento da luz na *mise-en-scène* e os primórdios do tratamento da luz no cinema de DeMille²⁵⁵. Já vimos que Wilfred Buckland tinha sido diretor artístico e *designer* de Belasco e que se juntou ao *staff* técnico de DeMille a partir de 1914. DeMille foi dos primeiros realizadores de Hollywood a usar claramente as potencialidades da luz artificial no cinema, e deixou na sua autobiografia que, para as primeiras filmagens, chegou a pedir focos de luz à *Mason Opera House*²⁵⁶. Ao longo dos anos 20, o processo foi sendo utilizado sob grande insistência de Cecil B. DeMille²⁵⁷.

A saída do Egito constitui-se como momento notável de experimentação de composições com as massas, oscilando entre a dinâmica do coletivo e a recriação de detalhes pitorescos e individuais, tendo como pano de fundo a arquitetura egípcia. A um plano de profundidade que se equilibra entre o pormenor dos dedos gigantescos dos pés da estátua do faraó (em primeiro plano) e a pirâmide (ao fundo), a identificar claramente uma ideia de conjunto do Antigo Egito, sucedem-se planos com detalhes que prefiguram o drama que se vai suceder (homens e camelos em deslocação, uma criança puxa um cabrito, Miriam, a personagem que já conhecemos no

Virginia, em 1915, processo que, posteriormente, foi denominado de *Rembrandt lighting* ou *Lasky lighting*. No processo, contrapunha-se a uma luz geral fraca um foco local que valorizava um determinado detalhe, criando um forte contraste dramático claro-escuro. Berthomieu, Pierre — *Hollywood Classique: Le temps des géants*. Nîmes: Éditions Rouge-Profond, 2009, p. 244.

²⁵⁵ Birchard, Robert S. — «He is a true artist». In *American Cinematographer*. agosto de 2004. Disponível em <http://www.theasc.com/magazine/aug04/artist/page1.html>.

²⁵⁶ DeMille, Cecil. B. — *The Autobiography of DeMille*. pp. 114-115.

²⁵⁷ Eyman, Scott — *Idem*. p. 92.

início do filme, apresta-se para partir no meio de toda a multidão anônima), e a sequência converge para a aparição de Moisés, ao vento, tendo por fundo uma esfinge e o deserto, completamente isolado da multidão, exortando à saída dos Hebreus, e lançando-se no deserto. Os planos de conjunto são de realçar porque apontam para a representação de quadros da História como um todo, num nítido legado pictórico²⁵⁸. Uma câmara de frente, colocada no campo oposto, mostra planos de conjunto e planos gerais, com a aproximação de Moisés e do povo que atravessa a avenida de esfinges e se afasta do grande pórtico, numa encenação de conjunto exemplar onde, no meio da multidão em êxtase, se divisam homens e mulheres que se ajoelham para agradecer a Deus, interagindo de forma flexível o todo e o individual.

A sequência seguinte compõe-se com montagem paralela que se equilibra entre o avanço dos Hebreus e a perseguição dos egípcios. Enquanto o faraó resolve vingar-se, no meio de uma rápida encenação do exercício do seu poder (os soldados são convocados para pegarem em armas e os escravos vestem o faraó), os Hebreus continuam o seu caminho numa recriação emotiva que sublinha a fragilidade dos idosos, a ternura dos animais (observam-se vários rebanhos) ou a aflição de uma criança perdida. Numa azáfama bastante realista (houve vários acidentes com os cavalos, que acabaram por ser aproveitados e se podem apreciar no filme), os carros do faraó partem em perseguição, pretexto para um *travelling* eficaz que segue os exércitos liderados pelo carro do faraó, enquanto, do lado dos Hebreus, a descrença e o medo se instalam até se produzirem os primeiros milagres: o pilar de fogo e a travessia do Mar Vermelho. Nesta versão, a leitura de infância

²⁵⁸ «DeMille did not resolve the narratological problem of historical representation as a macrocosm photographed in extreme long shots until he directed *The King of Kings* (1927)» Ver Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*. p. 186.

de Cecil B. DeMille, a Bíblia Ilustrada por Gustave Doré, parece ter funcionado como verdadeiro *storyboard* do filme, bastando comparar a gravura de G. Doré, *The Egyptians drowned by the Red Sea*, com alguns planos da sequência para a abertura do Mar Vermelho.

A conceção visual deste e dos outros efeitos especiais foi dirigida por Roy Pomeroy²⁵⁹ a partir de dois grandes blocos de gelatina²⁶⁰; mas, mesmo tendo em linha de conta o chamado estado da arte dos efeitos visuais na época, o *suspense* emocional é inultrapassável, transformando esta sequência do Mar Vermelho em magia pura. É um primeiro ponto alto das potencialidades do cinema, segundo DeMille, e do cinema de todos os tempos, e DeMille referiu-se ao desafio de executar essa sequência:

Some of you may have seen the picture called *The Ten Commandments*. In that we were given the proposition of opening and closing the Red Sea. That is what the director was told to do. He can't ask how because nobody can tell him. Nobody had opened and closed the Red Sea before except on one memorable occasion, but we nevertheless had to duplicate that²⁶¹.

Apesar das suas convicções relativas à visualidade e ambientação²⁶², DeMille manteve-se inseguro relativamente ao impacte

²⁵⁹ DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid: Ed. JC, 2005, p. 208.

²⁶⁰ Eyman, Scott — *Idem*. p. 200.

²⁶¹ DeMille, Cecil B. — *Motion Picture Directing*. Comunicação de abril de 1927. Disponível em http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_4.htm [Consultado em 28/07/2007].

²⁶² A questão da ambientação era levada a tal ponto, que no espaço onde decorriam as filmagens de efeitos especiais havia músicos a tocar uma passagem da Sinfonia do Novo Mundo, de Dvorák, para potenciar o ambiente junto da própria equipa técnica, referindo DeMille nas suas memórias que em momentos assim o diretor experimentava o poder criador de forma muito especial. Na cena da travessia do Mar Vermelho, as filmagens foram interrompidas, porque na zona do «fundo do mar» só havia areia seca, e DeMille obrigou toda a gente a ir até ao mar, a alguns metros de distância, para ir buscar algas, conchas, paus, para dar a impressão de

deste efeito junto do público até ao último momento da estreia do filme²⁶³ mas, depois do sucesso obtido, os efeitos especiais assentes na visualidade espetacular assumiram um papel central no seu cinema, vindo a ser defendidos bem mais tarde por realizadores de outra geração, como George Lucas ou Steven Spielberg. Quanto a DeMille, eles assumiam a partir deste marco um papel central num certo tipo de cinema, até porque o grau de eficácia de um filme era largamente medido pela sua capacidade de convencer o público, e, nas suas memórias, DeMille não deixou de fazer referência aos casos da conversão de um pastor luterano e de uma monja beneditina como exemplos máximos da eficácia da produção de *Os Dez Mandamentos*²⁶⁴.

O final do prólogo integra dois outros grandes fios condutores da narrativa de DeMille: a coreografia da movimentação de massas e a pulsão erótica que se inscrevem eficazmente na sequência do bezerro de ouro, realizada em montagem paralela com a escrita do decálogo no Monte Sinai, seguindo o estipulado na narrativa bíblica. Recorde-se que a versão de 1956 manteve este procedimento. No *script* original lia-se:

This scene should look like a group in Dante's Inferno... Finally, in a Great gush of wind, the remainder of the tent is blown down – and everything is uprooted and blown from one place to the other. So that Moses and Joshua, and Aaron and Miriam, with their huddled group – are standing out under the storming sky, with the overturned calf flaming up, fanned by the terrific wind. Miriam is weeping and covering her hand, and Aaron can only hold out his

que a areia era realmente do fundo do mar. Na cena da perseguição dos Israelitas pelos soldados do faraó, DeMille contratou vaqueiros e militares de artilharia. In DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. p. 213.

²⁶³ Eyman, Scott — *Idem*. p. 203.

²⁶⁴ DeMille, Cecil B. — *Idem*. p. 213.

hands, begging Moses's forgiveness. At the end of this scene we have Four elements (A) wind/ (B) lightning/ (C) rain / (D) fire.

Note: If this could be in special color it would be very wonderful! ²⁶⁵

Para produzir o vento durante as filmagens houve doze aviões que criaram um vento artificial e disparos de dinamite davam a impressão de raios²⁶⁶. A encenação da estética da catástrofe teve em DeMille um cultor maior, enquadrando-se *Os Dez Mandamentos* num primeiro grupo de filmes com elementos de catástrofe que floresceu nas primeiras décadas do cinema e que, embora revelando amplas potencialidades na cultura norte-americana, veio a adquirir significados bem contextualizados em cada década²⁶⁷. Mas globalmente, pelo grau de simplificação moral que impunha, transformou-se rapidamente num artifício essencial e inesgotável nas indústrias culturais de consumo de massas, como Susan Sontag assinalou²⁶⁸, e um elemento incontornável no cinema de entretenimento de que DeMille se constituiu justamente como fundador.

Não deixa de ser interessante notar a dicotomia entre a má receção do episódio moderno e a excelente receção do episódio bíblico²⁶⁹, no que Sumiko Higashi viu um reflexo de ambivalências

²⁶⁵ Louvish, Simon — *Idem*. p. 221.

²⁶⁶ Higham, Charles — *Idem*. p. 120.

²⁶⁷ Keane, Stephen — *Disaster Movies: the cinema of catastrophe*. London: Wallflower, 2006, p. 6. No caso de *O Sinal da Cruz*, o autor defende que o estímulo da catástrofe localizada em Roma surgia mais associada à própria natureza e declínio causados pela Depressão, o mesmo acontecendo com a contextualização da catástrofe encenada em filmes posteriores, como *Sansão e Dalila* ou *Os Dez Mandamentos*.

²⁶⁸ Sontag, Susan — «A imaginação da catástrofe» (ensaio publicado em 1965). In *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2000, pp. 246-9.

²⁶⁹ Dizia o *Motion Picture News*: «the prologue... as a spectacle stands alone, because it employs screen artifice as it has never before been employed.», enquanto a revista *Photoplay* proclamava que *Os Dez Mandamentos* eram «the best photoplay ever made» e «the greatest theatrical spectacle in history». In Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*. p. 191. Lubitsch também

sociais e culturais na sociedade norte-americana, indiciando que o público estava recetivo a incorporar a aplicação de mecanismos de intertextualidade à narrativa sobre o passado e a integrar a leitura que a apropriação que o cinema vinha fazendo de outros produtos culturais. Mas, fixada a sugestão de que a recriação da História podia assentar em convenções legitimadas nas outras formas de produção cultural e percebendo-se que se jogavam eficazmente possibilidades de recorrer à visualidade para contar uma história, procedeu-se a uma sistematização maior das narrativas do passado para serem mostradas num ecrã e transmitidas de forma massificada²⁷⁰, convicção que culminou de forma inexcedível no filme que DeMille realizou em 1927, dedicado à figura de Jesus Cristo.

2.4 O Cordeiro de Deus: a fixação de uma linguagem em *O Rei dos Reis* (1927)

Uma vez que os quatro Evangelhos nada adiantam sobre o aspeto físico de Jesus²⁷¹, a representação de Cristo transformou-se em matéria de intenso debate desde os primeiros séculos da Igreja e durante a Alta e a Baixa Idade Média, num contexto em que a Igreja se constituiu como principal patrono das artes, a representação de Cristo deu lugar a um fenómeno artístico e cultural marcante, generalizando-se as representações, mais simbólicas e convencionais

afirmou: «It is a magnificent picture»; e Will Hays proferiu que o filme «is more than a picture. It is an institution. It is magnificent.» Eyman, Scott — *Idem*. p. 205.

²⁷⁰ «*The Ten Commandments* represented a magnificent triumph because DeMille showed that such a reversal could in effect constitute a form of highbrow art with didactic values. But he also demonstrated that culture was a commodity that appealed to a mass audience despite elitist efforts to preserve its sacrosanct status.». In Higashi, Sumiko — *Idem*. p. 193.

²⁷¹ Burkett, Delbert — *The Blackwell Companion to Jesus*. Hoboken and New Jersey: Blackwell, 2011, p. 477.

ou mais realistas e expressivas, desde as tímidas representações do bom pastor, do mestre, do milagreiro, da infância ou do batismo, às representações da chegada a Jerusalém num burro, prisão e julgamento por Pilatos, com antecedentes já no século IV. A adoração dos Magos apareceu no século III tardio, e a representação visual da Última Ceia, de Jesus na manjedoura ou da Transfiguração só apareceram no século VI²⁷². A representação da imagem de Cristo também ganhou os contornos do homem mais maduro e com barba a partir do século IV²⁷³ e, mais importante, a figura de Cristo começou a aparecer em representação frontal, fixando diretamente o observador, precisamente na época em que, na cultura, se debatiam as naturezas de Cristo²⁷⁴. Muito rara no século V, a Crucifixão só aparece nos séculos VII e VIII²⁷⁵.

Muitas composições harmonizaram os conteúdos narrativos dos Evangelhos num processo que evoluiu longamente até às composições plásticas de grandes eixos temáticos que proliferaram na Baixa Idade Média: a Crucifixão, O Último Julgamento, Maria e o Menino ou a *Pietà*²⁷⁶. Naturalmente, as representações de Cristo seguiram a evolução das convenções pictóricas, teológicas e culturais, e essa é apenas uma das razões apontadas para que a recriação da Crucifixão ocorresse tão tardiamente, já na Baixa Idade Média. O tema podia ser cultural e visualmente chocante, quer do ponto de vista da nudez, quer do ponto de vista da violência do momento evocado, e talvez não seja por acaso que o tema da Ressurreição apareceu antes do

²⁷² Burkett, Delbert — *Idem.* p. 484.

²⁷³ Flemming, John e Honour, Hugh — *A World History of Art*. London: Lawrence King Publishing, 2005.

²⁷⁴ Burkett, Delbert — *Idem.* p. 500.

²⁷⁵ Bratton, Susan — *Environmental Values in Christian Art*. New York: State University of New York Press, 2008, p. 38.

²⁷⁶ Cfr. Hillerbrand, Hans J. — «Christology», In *Encyclopedia Britannica*. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/115761/Christology>. [Consultado em 4/04/2011].

da Crucifixão. Só a partir do século X se começou a enfatizar a agonia e morte de Jesus, até que, por volta dos séculos XV-XVI, se generalizaram e enriqueceram as representações dramáticas da vida de Jesus, vulgarizando, de certa forma, padrões iconográficos comuns que estiveram na origem de filiações e estéticas duradouras. Se podemos considerar válido que a estética de *O Retábulo de Isenheim* (c. de 1515), de Matthias Grünewald, influenciou largamente a sequência da Crucifixão em *The Passion of Christ* (2004), de Mel Gibson, não encontramos aí qualquer filiação possível para a mesma sequência observada em *O Rei dos Reis*.

Depois dos humanismos renascentistas, o «espanto do homem ao descobrir que perdeu o centro do universo»²⁷⁷ acarretou uma crise de consciência e um forte movimento de secularização que se abateu sobre a Europa do século XVII, e que levou a deslocamentos notáveis nas representações culturais: a reprodução visual de episódios bíblicos proliferou fora do contexto religioso, embora dentro de um quadro devocional²⁷⁸; a melancolia e a inquietação de ânimo instalaram-se na cultura; a elipse substituiu o círculo e a exploração da questão luminosa tornou-se essencial à visualidade e expressão de misticismo na arte sacra. Em El Greco (1541-1614), as formas instáveis e a luz sobrenatural impregnaram uma pintura que quis ascender ao divino e que se deixou trespassar por uma luz escura²⁷⁹. Quanto a Rembrandt (1606-1669), que «substituiu os objetos pela luz do seu aparecimento»²⁸⁰, foi na noite, na escuridão e na cegueira que se procurou a luz, refletindo aspetos das doutrinas neoplatónicas e da própria complexidade do sentido da cegueira na doutrina cristã, e um bom exemplo desta convicção oferece-se em

²⁷⁷ Eco, Umberto — *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2004, p. 225.

²⁷⁸ Lindvall, Terry — *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*. New York: New York University Press, 2007, p. 28.

²⁷⁹ Huyghe, René — *Os Poderes da Imagem*. Lisboa: Bertrand, 1965, p. 178.

²⁸⁰ Rancière, Jacques — *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 104.

duas obras que se situam como referências fundamentais no contexto do presente estudo: *A Ressurreição de Lázaro*, de que existe mais do que uma versão, e *A Ressurreição de Cristo* (c. de 1630), uma afirmação teológica e imaterial de luz. Foi no contexto das correntes racionalista e iluminista do século XVIII, ambas portadoras de algum ceticismo, que se começou a fazer a reconstituição histórica de Jesus, a qual se converteu principalmente em biografias que procuravam atualizar a ação de Jesus sob um paradigma de maior consistência à luz da época²⁸¹, o mesmo se passando com a produção artística sacra.

A secularização da Europa transformou profundamente a arte sacra ao longo do século XIX. No âmbito mais geral dos princípios ideológicos de um revivalismo que pudesse ser atuante sobre o presente²⁸² e que defendesse uma perspectiva religiosa do mundo e da vida, o *revival* contextualizou-se em novas formas de expressão do gosto artístico ligadas à ascensão da burguesia: romantismo, realismo, pré-rafaelismo, simbolismo, esteticismo. Imbuído de valores histórico-religiosos e profundamente ligado a movimentos europeus de renovação religiosa²⁸³ cujos princípios influenciaram diretamente a cultura norte-americana²⁸⁴, o *revival* penetrou em quase todas as manifestações artísticas, promovendo um conjunto vasto de operações culturais de revitalização das múltiplas memórias do passado, destinadas a reconquistar uma temporalidade histórica que pudesse recriar-se e ser atuante num presente idealizado²⁸⁵. O século XIX atualizou as imagens de Jesus e a relação com os grandes temas religiosos. Se, em meados

²⁸¹ Powell, Mark Alan — *Jesus as a Figure in History: how Modern Historians view the Man from Galilee*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1998, p. 12.

²⁸² Argan, Giulio Carlo — *Il Revival, Milan, Gabriele Mazzotta*, 1974, p. 7.

²⁸³ Germann, Georg — *Gothic Revival in Europe and Britain Sources, Influences and Ideas*. London: Lund Humphries Publishers Limited, 1972, pp. 99-135.

²⁸⁴ Patetta, Luciano — *L'Architettura dell'Ecclettismo: Fonti, Teorie, Modelli 1750-1900*. Milão: Gabrielle Mazzotta Editore, 1975, pp. 245-259.

²⁸⁵ Argan, Giulio Carlo — *Il Revival*, p. 29.

do século XIX, Ernest Renan (1823-1892) cruzou a imagem de Jesus com as ideias sociais do seu tempo, nas culturas do Norte da Europa germinaram outras formas de apropriação estética e religiosa do mundo. Lembremos o exemplo da composição fotográfica *Two Ways Of Life*, do fotógrafo sueco Oscar G. Rejlander (1813-1875), obra que a rainha Vitória ofereceu ao príncipe Alberto²⁸⁶, oficializando um gosto, e que apresentava um sermão visual bastante lascivo, com um patriarca a oferecer duas formas de vida ao público, exibindo o cerne das preocupações vitorianas com questões morais e atualizando, para consumo moderno, históricas visões do Céu e do Inferno que já tinham povoado a visualidade da obra de um Lucas Cranach ou de Hyeronimus Bosch²⁸⁷, para citar apenas dois exemplos.

O *revival* atualizou a interpretação da cultura e da tradição religiosa sob diversos prismas, mas esse retorno da pureza cristã tem sido interpretado de diversas formas²⁸⁸. Nos países de cultura anglo-saxónica, o retorno dos valores cristãos ocorreu num contexto de expansão internacional da economia de mercado²⁸⁹ e, nesse enquadramento, vários foram os artistas motivados pelo desejo de procurar uma nova pureza na verdade cristã: William Dyce (1806-1864), John Rodgers Herbert (1810-1890) e os primeiros pré-raphaelitas. Todos eles representaram Cristo. A obra de um artista como, por exemplo, William H. Hunt (1827-1910), que viajou várias vezes pela Terra Santa na segunda metade do século

²⁸⁶ Novak, Daniel Akiva — *Realism, Photography and Nineteenth Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 18.

²⁸⁷ Lindvall, Terry — *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*. Nova Iorque e Londres: New York University Press, 2007, p. 37.

²⁸⁸ Na Alemanha, o retorno aos valores cristãos proclamado no programa dos pintores nazarenos constituiu-se como uma reação ambígua ao imperialismo napoleónico. Boime, Albert — *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 36.

²⁸⁹ Pointon, Marcia R. — *Pre-Raphaelites re-viewed*. Manchester: Manchester University Press, 1989, p. 30.

XIX, transformou a representação de Cristo²⁹⁰. Outras vertentes explicativas podem assumir-se em James Tissot, pintor convertido à experiência religiosa e peregrino na Terra Santa em finais do século XIX, e que também contribuiu largamente para uma organização visual do espaço do Médio Oriente para consumo de um certo público ocidental onde se disseminava um novo e complexo conceito de vulgaridade no gosto²⁹¹. As suas ilustrações da vida de Cristo foram aclamadas em Paris (1894-5), em Londres (1896) e em Nova Iorque, Boston, Philadelphia, e Chicago (1898-9), antes de serem transportadas para a coleção do museu de Brooklyn, em 1900, e publicadas em França e Inglaterra, conhecendo uma ampla divulgação cultural que moldou o gosto anglo-saxónico.

Já em Gustave Doré, o universo da ilustração religiosa, repleto de comentários visuais inovadores, não pode ser dissociado do fenómeno cultural da reprodutibilidade que mudou a produção artística para consumo de camadas cada vez mais vastas²⁹², motivando novas abordagens cristológicas, que foram defendidas por Mark Twain, grande admirador de Doré²⁹³, tal como Cecil B. DeMille. Na estética de Doré sintetizou-se uma gama de elementos em que os dados da cultura europeia foram largamente trabalhados²⁹⁴ numa série de gravuras de paisagens marcadas por uma estética que expressou linhas de continuidade relativamente ao

²⁹⁰ Marcia Pointon afirmou sobre as representações de Hunt: «[Hunt...] identifies the represented body of Christ as the object of narcissistic desire, the space that is to be occupied by the colonialist authority» Pointon, Marcia R. — *Idem*. p. 22.

²⁹¹ Bernstein, Susan David e Michie, Elsie Browning — *Victorian Vulgar-ity: Taste in Verbal and Visual Culture*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2009, p. 211.

²⁹² Plate, Brent — *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics: rethinking Religion through the Arts*, Nova Iorque: Routledge, 2005, p. 64.

²⁹³ Phipps, William E. — *Mark Twain's Religion*. Macon: Mercer University Press, 2003, p. 278.

²⁹⁴ Eric, Zafran e Rosenblum, Robert e Small, Lisa — *Fantasy and Faith: the Art of Gustave Doré*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 21.

sublime romântico²⁹⁵. Em relação à *Bíblia Ilustrada*, o sentido teatral, o realismo e o orientalismo constituíram-se como elementos de maior repercussão em termos de moldagem de um gosto iconográfico para as elites num quadro de uma cultura de consumo²⁹⁶. A transformação da imagem de Cristo é a dum tempo «em que se criou o grande comércio da imagética coletiva²⁹⁷ e em que se congregaram amplas possibilidades de criar uma hermenêutica visual nova.

Este conjunto de tendências culturais enraizou-se rapidamente na América do Norte²⁹⁸. A partir dos anos oitenta do século XIX, Oscar Wilde divulgou o *Aesthetic Movement* e os pré-rafaelitas na América, alargando os moldes das formas de reconstituição visual de ambientes típica do ecletismo. A loucura pelas artes decorativas implementou-se solidamente na América ao longo do século XIX em todas as suas formas e manifestações: o *Aesthetic Movement*, o *Gothic Revival*, *Arts and Crafts*, *Beaux-Arts*, *Art Nouveau*, *Symbolism*. O *Aesthetic Movement*, promovendo a elevação formal das composições e temas artísticos, teve implantação nos modos de vida da alta burguesia norte-americana na segunda metade do século XIX e representou um desafio para a cultura dominante²⁹⁹. Na América do Norte, a receção do *revival* mesclou-se com a assunção ideológica dos EUA como paraíso terrestre. Essa receção assumiu um papel incontornável na Hudson River School, com a pintura de Thomas Cole (1801-1848), que exaltou a

²⁹⁵ Eric, Zafran e Rosenblum, Robert e Small, Lisa — *Idem, Ibidem*.

²⁹⁶ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American culture: the Silent Era*. p. 192.

²⁹⁷ Rancière, Jacques — *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p. 25.

²⁹⁸ Lambourne, Lionel — *The Aesthetic Movement*. London: Phaidon, 1996, pp. 25 e 136-148.

²⁹⁹ Calhoun, Charles William (ed.) — *The Gilded Age: Perspectives on the Origins of Modern America*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2007, p. 219.

vastidão norte-americana como expressão da Criação³⁰⁰, de James Cropsey (1823-1900), de Albert Bierstadt (1830-1902), que inundava os seus cenários pictóricos com simbolismos da salvação cristã, ou de Frederic Edwin Church (1826-1900), refletindo-se ainda nos ambientes de santuário da pintura de Winslow Homer (1836-1910) ou de Elihu Vedder (1836-1923). Enformando o denominado *American Sublime*, todos expressaram planos estáticos de paisagens povoadas por símbolos cristãos que a igreja protestante norte-americana incorporou em lições bíblicas acompanhadas do visionamento de diapositivos ilustrando passagens da vida de Cristo³⁰¹, antecipando e preparando a boa receção dos filmes pelas comunidades religiosas. Efetivamente, esse fenómeno permitiu a divulgação do contributo cultural das artes visuais, assumindo-se como uma espécie de «wide-screen theatre of religion»³⁰², no qual a própria *Bíblia Ilustrada* de Gustave Doré se integrou. Mais tarde, Vachel Lindsay (1879-1931) viu nos primeiros filmes esse potencial de congregação da tradição artística norte-americana ligando-a ao reconhecimento de Deus.

É nesta matriz cultural que se pode perceber a importância de *O Rei dos Reis*, projeto que, até 1927, já contava com uma história razoável de produções³⁰³, envolvendo polémicas que se prendiam

³⁰⁰ Wolf, Norbert — *A Pintura da Era Romântica*. Lisboa: Taschen, 1999, p. 127.

³⁰¹ Lindvall, Terry — *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*. pp. 42 e 49.

³⁰² Eric, Zafran e Rosenblum, Robert e Small, Lisa — *Idem*, p. 29.

³⁰³ Depois de três versões de paixões filmadas, *La Passion du Christ* (1897), *The Horitz Passion Play* (1897) *The Passion Play of Oberammergau* (1898), bem recebidas junto de audiências religiosas, outras se apresentaram: *Vues représentant la vie et la Passion de Jésus-Christ* (1897-98), *Passion du Christ* (1897) realizada por Léar e Georges Michel Coissac pela Maison da Bonne Presse; outros filmes importantes foram *La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ* de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet (1903-1905) e *Vie et Passion de Nôtre-Seigneur Jésus Christ* de Maurice Maître (1913), ambos da Pathé. Em 1906, Alice Guy realizou *La Naissance, la vie et la mort du Christ*, inspirada nas ilustrações de James Tissot (que foi à Palestina e retornou com 350 aquarelas), e que representou o primeiro filme importante da Gaumont; *Le baiser de Judas* (1909), de Armand Bour e André

com a alegada blasfémia representada ou com problemas ligados ao fenómeno crescente do antissemitismo³⁰⁴, a que *O Rei dos Reis* também não pôde escapar. Nos finais dos anos 30, e atendendo a um artigo do *New York Times* de 1928 que apontava algumas críticas a DeMille³⁰⁵, mostrar Cristo no ecrã ainda desencadeava alguma desconfiança. Mas o «realismo» do novo meio é que era inesperado, porque as imagens de DeMille não se afastavam tão radicalmente das representações a que temos feito referência. O olho detalhado com que DeMille retratou a imagem de Cristo, em múltiplos *close-ups*, mostrando mãos, objetos, tudo deve ter parecido inusitado à sensibilidade da época, e é verdade que DeMille, capitalizando experiências anteriores, fez um tratamento original do tema.

Na primavera de 1926, DeMille acumulava na sua biblioteca seis mil volumes³⁰⁶ fundamentalmente dedicados a temas bíblicos e à história mundial, bem como a moda, arte e joalheria³⁰⁷, embrenhando-se cada vez mais nos meandros da cultura religiosa.

Calmettes; 1910 — *Le Christ en Croix de Louis Feuillade*, da Gaumont; 1913, *From the Manger to the Cross*, de Sidney Olcott; 1916, David Wark Griffith realiza *Intolerance*, com quatro episódios, um dos quais ambientado na Palestina de Cristo; 1916 — *Christus*, do italiano Giulio Antamoro; 1914, *Christus o la Sfinge d'Onio*, de Giuseppe Di Liguoro. Consultar, para este assunto, Cosandey, Roland, Domitor (Association). Colloque international (1.^{er}: 1990: *Musée de la civilisation et Université Laval*), Cosandey, Roland, Gaudreault, André, Gunning, Tom — *Une Invention du Diable? Cinéma des Premiers Temps et Religion*. Sante Foy: Presses Université Laval, 1992.

³⁰⁴ Grace, Pamela — *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Blackwell, 2009, p. 24.

³⁰⁵ Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood cinema*, p. 101. Os autores citam uma passagem do artigo do jornal onde se afirmava: «the presence of Jesus creates a feeling akin to resentment, largely because Mr. DeMille has insisted on having his camera too close to the player.»

³⁰⁶ Estas referências não são absolutamente seguras em termos de numero. Em 1937, Claudette Colbert dizia que a coleção de livros de DeMille rondaria igualmente 6000 volumes. Colbert, Claudette — «Cecil B. DeMille». In *Cinéfilo*, suplemento semanal de *O Século*. Ed. António Maria Lopes, Ano 9, n.º 443, 13 de fevereiro de 1937.

³⁰⁷ DeMille guardava na sua coleção diversas Bíblias, havendo uma que remontava ao século XVII. Eyman, Scott — *Idem*, p. 213.

Planeou filmar o dilúvio; o projeto foi abandonado³⁰⁸, mas, no verão, apresentou-se a Jeanie Macpherson com a Bíblia da família, de 1874 (uma versão da Bíblia do rei James, que o realizador usou de forma muito particular no filme³⁰⁹), usada pelo pai na Igreja Episcopal de New Jersey, e não aceitou a ideia da argumentista, de equilibrar a história antiga com uma moderna, como aconteceu em *Os Dez Mandamentos*, tornando claro que o passado era a única dimensão que ia tomar conta do ecrã. Pouco antes das filmagens, Jeanie Macpherson trabalhava dezasseis horas por dia e não tinha tempo para mais nada³¹⁰. A investigação foi levada a cabo pela equipa de Elizabeth McGaffey, que explorou «... twenty five hundred volumes and fifty thousand feet of documentary film...»³¹¹, o *script* resultou num documento de 366 páginas³¹² e, em 1927, estreou uma versão que se conta em vinte e sete partes, vinte e três na versão de 1928. Na estreia em Nova Iorque, em abril de 1927, DeMille fez-se acompanhar da mulher e da filha, Constance e Cecília, de Jeanie e de Anne Bauchens, entre outros³¹³. A divulgação do filme foi extraordinária: chegando ao Ganges e ao Congo³¹⁴,

³⁰⁸ O plano foi abandonado porque a Warner Bros planeava a realização de um filme sobre a arca de Noé. Higham, Charles — *Cecil B. DeMille*, Nova Iorque: DaCapo, Press Inc., 1973, p. 159.

³⁰⁹ Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna, Gueric — *Savior on the Silver Screen*, U.S.A, Paulist Press, 1999, p. 36.

³¹⁰ Eyman, Scott — *Idem*, p. 238.

³¹¹ A preocupação com determinado tipo de detalhes desprende-se na passagem seguinte de Higham: «A typical note to DeMille from Mrs. McGaffey (July 27, 1926) reads: "According to the Catholic Encyclopedia Vol. 4 and Kitto's Encyclopedia Volume 1 the Crown of Thorns was a branch of the bush Zizyphus Spina Christi which is noted for its long thorns. Mr. Wright, the florist, obtained two branches which I am not giving to you. He obtained it from a bush growing on a vacant lot on the corner of Broadway and Sapphire Street, Redondo Beach Would suggest that we go down and steal this bush at once." Ver Higham, Charles — *Idem*. pp. 160-161.

³¹² Eyman, Scott — *Idem*, p. 230.

³¹³ Eyman, Scott — *Idem*, p. 242.

³¹⁴ Bakker, Freek L. — *The Challenge of the Silver Screen: An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha and Muhammad*. Leiden: Brill, 2009, p. 18.

o filme foi considerado o terceiro mais popular do ano, atrás de *The Jazz Singer* e de *Wings*³¹⁵; algumas críticas reputaram-no de o mais marcante de todos os filmes, e o realizador considerou-o sempre a sua obra favorita³¹⁶.

Mais do que em *Os Dez Mandamentos*, DeMille voltou a apresentar em *O Rei dos Reis* uma perspectiva corroborativa da Bíblia entrecruzada com a tradição iconográfica, a que Humphries-Brooks chamou um «Quinto Evangelho»³¹⁷. E, de facto, a colaboração do padre Daniel A. Lord (um jesuíta que viria a tornar-se figura destacada no código Hays e na Legião Católica de Decência), do reverendo George Reid Andrews, diretor do *Film and Drama Committee of the Federal Council of Churches*, e Bruce Barton, autor de um livro popular sobre a figura de Jesus, evidenciavam o enfoque e o consenso pretendidos por DeMille³¹⁸.

A reivindicação de uma firme referência historicista ficava clara nos primeiros minutos de filme, quando nos intertítulos se lia: «The events portrayed by this picture occurred in Palestine nineteen centuries ago, [enquadrando o espaço e o tempo] when the Jews were under the complete subjection of Rome – even their own High Priest being appointed by the Roman procurator.» Aqui se concebia um enquadramento histórico com uma confortável margem de ambiguidade, confinando a Judeia a um implacável domínio romano. Lembremos que, em 40 a.C., Herodes, o Grande, foi nomeado rei da Judeia por Otávio e Marco António e, quando morreu, em 4 a.C.;

³¹⁵ Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna, Gueric — *Savior on the Silver Screen*, p. 47.

³¹⁶ Eyman, Scott — *Idem*, pp. 242-244.

³¹⁷ Humphries-Brooks, Stephenson — *Cinematic Saviour: Hollywood's making of the American Christ*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006, p. 10.

³¹⁸ A controvérsia religiosa começou na rejeição que os Judeus fizeram do filme, apesar de DeMille convidar para o estúdio padres católicos, pastores protestantes e rabis, com o primeiro dia de filmagens a ser marcado com um serviço religioso com católicos, protestantes, judeus, budistas e muçulmanos. Louvish, Simon — *Idem*, p. 258.

o reino foi dividido por tetrarcas. Herodes Antipas, seu filho, foi tetrarca da Galileia até 39 d.C., mantendo-se a Judeia dessa forma diretamente ligada a Roma. A referência ao facto de o sumo-sacerdote ser apontado pelo prefeito romano aumenta a carga de ambiguidade, já que DeMille, ao sugerir que o maior inimigo de Jesus não era um verdadeiro representante dos Judeus, ilibava-os grandemente dos crimes cometidos contra Jesus e neutralizava, a médio prazo, críticas ao filme oriundas dos meios pró-judaicos. Num tempo de incerteza relativamente ao papel desempenhado pelas comunidades judaicas e cristãs nos EUA³¹⁹, a estratégia não foi inteiramente bem sucedida, e o filme foi atacado, até porque a própria igreja protestante nos EUA se opunha a representações teatrais de temas religiosos e pressionava a indústria filmica nesse sentido. De resto, o filme também teve problemas na Europa, uma vez que houve comunidades judaicas em Londres e Berlim que tentaram bani-lo³²⁰. O que estava em causa não era unicamente a questão religiosa, mas também receios relativos à mudança de relação entre a arte e o sagrado, e entre o sagrado e os fiéis.

DeMille aliou o historicismo ao projeto de converter através do filme, perspectiva que nunca largou³²¹, ampliando o material evangélico com conteúdos imagéticos, usando uma estratégia cultural que a cultura vitoriana tinha reforçado³²². Determinada por razões que se

³¹⁹ Ohad-Karny, Yael — «Anticipating Gibson's *The Passion of the Christ*: The controversy over Cecil B. De Mille's *The King of Kings*» *In Jewish History* (2005), pp. 189–210. Disponível em <http://www.springerlink.com/content/x7262542420uw8t7/fulltext.pdf>. [Consultado em 8 de fevereiro de 2012].

³²⁰ Ohad- Karny, Yael — *Idem*, p. 196.

³²¹ Disse DeMille: «my ministry was making religious movies and getting more people to read the Bible than anyone else ever has.» Kozlovic, Anton Karl — «Judas Iscariot: The Archetypal Betrayer and DeMille's Cine-Biblical Salvation within *The King of Kings* (1927)», *In European Journal of American Studies*. 2008. Disponível em <http://ejas.revues.org/3363>. [Consultado em 2 de maio de 2011]

³²² Nichols, Stephen J. — *Jesus Made in America: a Cultural History from the Puritans to the Passion*. Westmont: InterVarsity Press, 2008, p. 162.

prendiam com a apresentação progressiva do tema mais dramático a uma audiência moderna, o primeiro episódio do filme de 1927 foi um pretexto para uma experiência com o Technicolor³²³, estabelecendo um padrão insuperável para a imagem de Maria Madalena³²⁴ (Jacqueline Logan), introduzindo o público na casa da cortesã e causando uma impressão carnal que contrastava propositadamente com o ambiente espiritual do restante filme. No primeiro momento apresentado, DeMille cria um triângulo amoroso: Madalena, interessada em Judas, o ator judeu Joseph Schildkraut (1895-1964), descobre que o seu amante resolveu seguir um carpinteiro (alguns autores viram nesta passagem uma alusão homossexual)³²⁵. Embora não tenha sido possível encontrar a ligação, já foi notado que a primeira cena apresenta semelhanças argumentativas com as da obra *O Procurador da Judeia*, de Anatole France³²⁶; outros apontam ecos de influência de uma antiga lenda germânica³²⁷, ou de outras peças de teatro e novelas: *Mary Magdalene*, de M. Maeterlink, e *Judas Iscariotes*, uma novela de Leonid Andrejev³²⁸. Nessa primeira parte do filme constatamos que se manifesta uma ostensiva revelação erótica da carne, plena de referências à cultura de finais de oitocentos e princípios do século XX: o toque sádico evidenciado nalguma brutalidade, a animalidade, a aparição da *femme fatale* a recordar outras mulheres fatais, de Moreau, por exemplo, constituem-se como exemplos que transportavam a visão do laxismo para épocas recuadas de modo

³²³ Louvish, Simon — *Idem*, p. 261.

³²⁴ Burstein, Daniel e Keijzer, Arne J. — *A Verdadeira História de Maria Madalena: os Segredos da Mulher mais Instigante da Bíblia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

³²⁵ Humphries-Brooks, Stephenson — *Idem*, p. 13.

³²⁶ É a hipótese defendida por César Ballester em *Arquitectura e Pintura en el Rey de Reyes de Cecil B. DeMille*. Disponível em http://www.agr-cine.com/revista09/frame_pel.htm. [Consultado em 03/04/2011].

³²⁷ Birchard, Robert — *Idem*, p. 219.

³²⁸ Eyman, Scoot — *Idem*, p. 230.

que o público não se sentisse ameaçado³²⁹. Típico do *fin-de-siècle*³³⁰, o estereótipo da mulher devoradora era aqui complementado pela posse de uma orquestra masculina de corte, de escravos musculados e escravas atraentes, e de um leopardo que simbolizava a sexualidade perigosa do mundo de Madalena. De facto, ao usurpar o poder da sexualidade masculina, Madalena comportava-se como uma *new woman* (celebrada nas comédias de DeMille), descontextualizada no filme como uma mulher sem deus e a ter de ser abatida, como será sob o olhar de Cristo. Depois de experiências já relatadas e visíveis em *Male and Female*, *Manslaughter*, *Os Dez Mandamentos*, ou o episódio erótico denominado «candy ball», de *The Golden Bed* (1925), o erotismo de Maria Madalena aparecia com toda a intensidade do mito revisitado.

Maria Madalena representava um símbolo de decadência americana moderna da época, por oposição a uma moral protestante idealizada³³¹, remetendo para experiências posteriores, caso de *O Sinal da Cruz*, onde também se recriava o mundo pagão em torno de Ancaria, uma mulher livre.

Madalena e Judas representavam símbolos da moderna *beautiful people* norte-americana dos *twenties*, que pretendia ascender socialmente. Em opção assumida desde o princípio do filme, o argumento conferia uma importância destacada a Judas, já que este acompanha Cristo quase permanentemente e a sua história se oferece como um contraponto à de Jesus, culminando no paralelismo entre as mortes de Cristo e de Judas³³².

³²⁹ Lucie-Smith, Edward — *Sexuality in Western Art*. Londres: Thames and Hudson, 1997, p. 121.

³³⁰ Atingindo uma expressão muito própria em Gustave Moreau, Aubrey Beardsley ou Felicien Rops.

³³¹ Humphries-Brooks — *Idem*, p. 12.

³³² Humphries-Brooks, Stephenson — *Idem*, p. 10.

O polaco Anton Grot foi contratado para realizar desenhos destinados a recriar momentos do filme³³³. O levantamento para a recriação cenográfica da época de Cristo ficou a cargo de Paul Iribé, mas DeMille substituiu-o por Mitchell Leisen³³⁴, cujo trabalho o realizador conhecia bem³³⁵, e que redesenhou adereços do filme recorrendo a ricas madeiras e tecidos. O cenário da casa de Maria Madalena apresentava-se como um portento de *design*, com colunas revestidas com folha de ouro, pontuado de elementos no traje e nos objetos que galvanizavam a atenção³³⁶ e que se destinavam a satisfazer o novo consumismo, muito *camp*, de objetos, de corpos e de comportamentos que já tinham sido percebidos em *Os Dez Mandamentos*. Visualmente, DeMille fixava no ecrã diversos temas de recorte cultural: o corpo feminino e masculino como objetos de olhar, o homoerotismo, a mulher e o leopardo, a mulher e o cisne, a mulher e as zebras, a mulher libertada, jogando sem preconceitos com conceitos e apropriações anacrônicas da temática³³⁷.

Desde o início do filme, acionavam-se dois importantes mecanismos de manipulação que marcavam um certo conceito de rigor fílmico: o cenário, que tendia a reproduzir um certo aspeto físico de interiores associados à Terra Santa, apesar de boa parte das filmagens terem

³³³ Grot veio para a América por volta de 1909, depois de ter realizado estudos artísticos em Cracóvia e em Koenigsberg. Era um jovem autor que tinha trabalhado com Wilfred Buckland em *Robin Hood* e com William Cameron Menzies em *The Thief of Bagdad* e trabalhara com DeMille em *The Road to Yesterday*. Eyman, Scott — *Idem*, p. 227.

³³⁴ Higham, Charles — *Idem*, p. 162; ver também Chierichtti, David — *Idem*, p. 52.

³³⁵ Depois das colaborações dos anos 20, Leisen tinha trabalhado noutra produção que inseria um fragmento de época, *The Road to Yesterday* (1925), onde reconstituíra um cenário da Renascença.

³³⁶ Mathews, Peter — *Showman of Piety*. p. 9. O artigo vem incluído na publicação *The King of Kings* que acompanha o DVD. O artigo encontra-se *online* em: <http://www.criterion.com/current/posts/579-king-of-kings-showman-of-piety>. [Consultado em 4/04/2011].

³³⁷ Madalena e a pantera recordam imediatamente os quadros do simbolista belga F. Khnopff (1858-1921).

decorrido em Catalina Island³³⁸, e os diversos processos associados à linguagem usada nos intertítulos, como o recurso a elementos arcaizantes («Heark ye», «Be Thou warned», «this little one hath need of Thee», «Seek and ye shall find» «Art thou the king», são apenas alguns exemplos) que conferiam solenidade ao discurso, e o uso de frases, total ou parcialmente retiradas da Bíblia, ou inventadas. Muitas das afirmações colocadas na boca de Jesus surgem descontextualizadas da sua ocorrência original, o que as transforma rapidamente em «afirmações talismânicas»³³⁹, compondo-se uma homogeneização discursiva forçada e manipuladora relativamente aos relatos originais, uma vez que, a uma primeira observação, todos os textos parecem ser provenientes da Bíblia, o que não é verdadeiro quando se analisa mais detalhadamente um discurso que deixava transparecer mecanismos típicos de nivelamento, manipulando a comunicação.

Ao episódio carnal segue-se um episódio espiritual, claramente demarcados nos espaços em que ocorrem³⁴⁰. No interior do espaço onde pela primeira vez se verá Jesus, apresentam-se vários planos com os apóstolos e Maria (o estereótipo da freira, rodeada de pombas e totalmente assexuada), composições com detalhados contrastes que fazem dos planos verdadeiros tratados de claro-escuro a partir de Rembrandt³⁴¹.

O *opening shot* de Jesus no filme anuncia-se no *script*:

Through the darkness comes Great rays of light and in the light an indistinct figure of the Christ is seen, then the rays leave

³³⁸ Louvish, *Idem*, p. 259.

³³⁹ Babington, Bruce, Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, p. 120.

³⁴⁰ Ballester, César — «Arquitectura y Pintura en El Rey de Reyes de Cecil B. DeMille». *AGR: coleccionistas de cine*, n.º 9, março de 2001, p. 27.

³⁴¹ Bénard da Costa, João — *O Rei dos Reis*, Cinemateca Portuguesa, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.

and as they do, the figure shapes itself into the face of Christ, looking with love and pity upon the blind girl.³⁴²

O momento é notável nas suas implicações espirituais: trata-se de um encontro pessoal e subjetivo (a essência da experiência religiosa) entre uma menina cega, «admiravelmente andrógina»³⁴³, e Cristo que, através da luz e pela luz, numa série de *close-ups* médios, a cura, evidenciando-se o reconhecimento do realizador de um elemento essencial da estética do decadentismo do *fin-de-siècle*: a ambiguidade santificada³⁴⁴. Levada pelo jovem Marcos – uma presença constante no filme, testemunha atentíssima, verdadeiro fio condutor na narrativa, estabelecendo todo o tipo de ligações entre Jesus e o público — a menina apresenta-se a Jesus e, quando vê a luz, vê Cristo, uma espécie de mistura entre a imagética do gravador Gustave Doré e a da pintura de James Tissot³⁴⁵, já referenciados. Exibindo uma curiosa conceção do divino associada à luz, Cristo surge num *fade-in* que se transforma num *soft focus* que o caracterizará ao longo do filme, «a full-face slowly emerging on the screen to greet the audience's gaze»³⁴⁶, que nenhuma outra personagem possuirá, o mesmo se podendo afirmar do branco imaculado que mais ninguém enverga³⁴⁷. A aparição inicial de Jesus não se constitui como um *close-up* típico de Hollywood, mas reveste-se de uma imagem frontal que recorda a eficácia da arte

³⁴² Eyman, Scott — *Idem*, p. 230.

³⁴³ Bénard da Costa, João — *O Rei dos Reis*, 1992.

³⁴⁴ Eco, Umberto — *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2004, p. 343.

³⁴⁵ Babington, Bruce, Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, p. 118.

³⁴⁶ Kozlovic, Anton Karl — «Judas Iscariot: The Archetypal Betrayer and DeMille's Cine-Biblical Salvation within *The King of Kings* (1927)». In *European Journal of American Studies*. 2008. Disponível em <http://ejas.revues.org/3363>. [Consultado em 02/05/2011].

³⁴⁷ Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna, Gueric — *Savior on the Silver Screen*. New York: Paulist Press, 1999, p. 44.

cristã primitiva, deixando DeMille que a imagem seja contaminada por uma estética compósita que não era inteiramente ocidental e que traduzia a pluralidade simbólica e cultural das primeiras figurações de Cristo³⁴⁸.

Cristo é olhado de frente, de forma que o público encontre diretamente o Salvador num encontro quase pessoal³⁴⁹, contrapondo-se à nascente estética do *close-up* de Hollywood a *verdade* pictórica da iconografia cristã. No encontro com a menina, a luz é o próprio sagrado a partir do ponto de vista da menina cega, procurando o cinema reproduzir o ato de ver como ato de criação pura, em clara ligação com o ato criador de Deus que, no Livro do Génesis, criou as coisas ao separar a luz das trevas³⁵⁰. A imagem reforça-se com o abraço entre a menina e Cristo, estabelecendo-se uma ponte entre o macrocosmos e o microcosmos, no dizer de Sumiko Higashi³⁵¹, e com a noção de que dependemos de Deus como crianças, por consequência se atingindo, neste episódio específico, um elevadíssimo grau de condensação narrativa que revela variadas possibilidades interpretativas a uma luz teológica.

De Mille fez questão de contribuir diretamente para a aura criada em torno de Henry Byron Warner (1875-1958) e da sua representação de Jesus. Ninguém, a não ser DeMille, podia falar com o ator, que era transportado num carro dos estúdios para casa, velado, de modo a não poder contactar nem ser visto por ninguém e, nos estúdios, era mantido num espaço isolado³⁵², em estratégia que as próprias

³⁴⁸ Malraux, André — *As Vozes do Silêncio: O Museu Imaginário*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. (edição original de 1951), pp. 158-165.

³⁴⁹ Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBonna, Guerric — *Idem*. p. 53.

³⁵⁰ Gilson, Étienne — *Peinture et réalité*, p. 143.

³⁵¹ Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*, p. 187.

³⁵² Louvish, Simon — *Idem*, p. 259.

fontes coevas confirmam. Combatendo a dessacralização da arte de que W. Benjamin falou, DeMille reorganizava-a parcialmente em torno de um resguardo que mantinha, de alguma forma, a aura potencialmente perdida do sagrado e, ao resguardar o ator, minimizando o seu lado humano, tirava visibilidade à simulação e validava a recriação do sagrado no ecrã³⁵³, também contribuindo para não alimentar as polémicas ligadas ao consumo de álcool por parte de Warner. Em qualquer caso, a interpretação de Warner foi de uma convicção iconográfica sem paralelo posterior³⁵⁴.

É preciso fazer uma nota à música que acompanha a narrativa na versão de 1928, novamente composta por Hugo Riesenfeld que, na época, acumulou uma larga experiência de composição e de acompanhamento de música fílmica. Geralmente, os compositores recorriam a música já composta para acompanhar os filmes, só realizando composições originais quando a primeira solução falhava³⁵⁵. Como a procura excedia a oferta, a prática mais comum era «importar» música da Europa, dizendo um testemunho de época:

We began to dismember the great masters. We began to murder ruthlessly the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaikowsky and Wagner – everything that wasn't protected from our pilfering by copyright.³⁵⁶

Riesenfeld afirmava que um compositor de música de filmes era uma espécie de compilador de partituras pré-existentes que

³⁵³ Marsh, Clive e Ortiz, Gaye Williams — *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning*. Hoboken and New Jersey: Blackwell, 1997, p. 129.

³⁵⁴ Mathews, Peter — *Showman of Piety*, p. 9. O artigo vem incluído na publicação *The King of Kings* que acompanha o DVD citado na bibliografia.

³⁵⁵ Larsen, Peter e Irons, John — *Film Music*. Londres: Reaktion Books, 2007, p. 32.

³⁵⁶ Wierzbicki, James Eugene — *Film Music: a History*, London: Taylor and Francis, 2009, p. 67.

devia subordinar a música à ação, mas no seu entender, o ideal era que o compositor compusesse uma partitura original³⁵⁷, e tal foi o caso de *O Rei dos Reis*, como, de resto, já tinha acontecido em *Os Dez Mandamentos*.

Maria Madalena irrompe na cena para saber quem foi o carpinteiro que lhe roubou Judas mas, em contacto com o olhar patriarcal de Jesus, vai transformar-se através de um notável exorcismo, em que erotismo e espiritualidade combatem num enunciado característico de DeMille. Contrastando com a imagem de Maria, Madalena constitui-se como símbolo erótico de uma alma corrompida pelos pecados mortais, que cedeu ao fascínio do mal, tudo se decompondo e dissolvendo numa composição sobrenatural evocadora da estética simbolista, onde se misturam e separam livremente a sensualidade, aliada ao Mal, e o desabrochar da espiritualidade, enquanto manifestação do Bem. Dos sete demónios femininos que saem de Madalena, o primeiro é a luxúria, de clara alusão sexual, seguindo-se a ganância, o orgulho, a gula, a preguiça, a inveja e a cólera, numa leitura conservadora e repressiva sobre a sexualidade feminina que não deixa de ser interessante na América dos anos 20³⁵⁸. Convertida, um dos objetivos pedagógicos do filme, a *new woman* tapa-se, imitando o modelo de Maria, a mãe santificada e assexuada.

De entre as variadas representações fílmicas de Jesus é forçoso isolar a especificidade da composição que DeMille fez do galileu. Jesus apresenta-se plenamente desenvolvido, maduro e patriarcal, sendo omitidas referências às suas origens e a uma grande parte de passagens canónicas. Uma das referências que terá estado na base dessa composição foi a obra do já mencionado Bruce Barton, *The Man Nobody Knows, A Discovery of the Real Jesus*,

³⁵⁷ Wierzbicki, James Eugene — *Idem, Ibidem*.

³⁵⁸ Babington, Bruce, Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. p. 114.

publicada em 1925³⁵⁹. E, apesar de outras referências mais eruditas e dispersas, o rosto de Cristo integra-se igualmente na tradição anglo-saxónica da produção de estampas e cromos populares do século XIX³⁶⁰ de que as tão citadas obras de Gustave Doré ou de James Tissot eram igualmente devedoras, procurando ir ao encontro de um tipo de gosto que se prendia com representações mais apelativas e avidamente procuradas pelas classes médias desde finais do século XIX. Cristo apresenta-se como um branco anglo-saxónico, de cabelo castanho, barbudo, olhos claros, e enverga vestes imaculadamente brancas³⁶¹. Ao longo do filme, ao contrário dos evangelhos, Jesus cura personagens brancas, não há leprosos nem oprimidos e os conflitos que se representam no filme envolvem os ricos e uma classe média que pretende ascender. No filme, a imagem de Cristo nunca se deteriora, a não ser após a coroação de espinhos, verificando-se pequenos retoques no cabelo e no corpo, mantendo-se a aura de majestade até à crucifixão. Ao longo do filme, Jesus curou uma menina cega, brincou com crianças, transformou a vida de Madalena e da adúltera, desafiou Caifás, trouxe uma ordem a um mundo onde faltava a moral, foi piedoso e fez milagres, numa sucessão de ações que tem largo interesse visual, mas, no filme, não ameaçou nada em relação à ordem estabelecida³⁶². Jesus recusa claramente os projetos políticos que lhe são apresentados, nomeadamente por Judas, e o filme mantém-se nessa perspetiva.

Em dois episódios seguintes, a recolha dos impostos e o encontro com as crianças, objetos conduzem a leitura das cenas e sublinha-se

³⁵⁹ Na página 279 da sua *Autobiografia*, DeMille faz referência a Barton.

³⁶⁰ Claveras, Monserrat — *La Pasión de Cristo en el Cine*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010, p. 173.

³⁶¹ Marsh, Clive e Ortiz, Gaye Williams — *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning*, p. 132.

³⁶² Humphries-Brooks — *Idem*, pp. 11-12.

uma aproximação visual extremamente emotiva. Judas está presente em ambos os episódios. No primeiro caso, Cristo age encostado a um toro que, no final da sequência, se revela uma premonitória cruz, e o episódio termina com um campo e contracampo em que Cristo, ladeado da cruz, fita um distraído e entretido Judas a comer um fruto, encerrando-se num *fade-out* subtil e carregado de mudanças luminosas. No segundo episódio, Cristo é exortado por uma criança a consertar uma boneca partida, em «suprema ousadia fetichista»³⁶³, prelúdio que antecede a concertação corpórea relatada no episódio seguinte: a ressurreição de Lázaro, geralmente considerado o maior milagre de Cristo, episódio incontornável nas representações culturais e nos filmes sobre Cristo. A cena inicia-se em tonalidades escuras, com planos escurecidos sobre os conjuntos de personagens presentes, progressivamente aclaradas para cinza, e o ecrã acaba inundado em luz.

O filme deambula entre episódios que não se encontram muito relacionados. Várias cenas têm lugar no templo e imediações, frente ao portão de Nicanor, nas ruas de Jerusalém e, até ao episódio da mulher adúltera, ou mesmo ao encontro de Jesus com a multidão no Templo, não há grande interligação narrativa entre elas, embora os enquadramentos arquiteturais e a fotografia sejam invariavelmente cuidados, pontuados por momentos de *high-key lighting*. No entanto, é neste momento que o argumento coloca um desenvolvimento interessante na personalidade de Judas. Inicialmente apresentado como bonito, limpo, penteado atualizado com um toque de *playboy* levemente «romântico» para padrões de consumo dos anos 20, desenvolve uma postura habilmente construída desde o início do filme, através de olhares de soslaio indicando desobediências, movimentos de olhos, faltas de atenção, sistemática marcação dos

³⁶³ Bénard da Costa, João — *O Rei dos Reis, Ciclo Cecil B. DeMille*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, 1992.

comportamentos da personagem a ocorrerem em cantos, entradas ou saídas, próximo de pontos obscurecidos. A sua traição não resultou tanto da questão monetária – no filme, Judas parece ser um frequentador abastado da casa de Maria Madalena – mas resultou da recusa de Jesus em aceitar o projeto político de ser rei na terra, porque Judas parece não entender a possibilidade de haver uma lógica existencial diferente.

Em estreita ligação com a tomada de posição de Judas, Cristo é tentado imediatamente a seguir. A aparição do diabo (uma criatura de capa escura que, visualmente, está contaminada pelas figuras pérfidas de um Aubrey Beardsley³⁶⁴ ou pelas representações de magos realizadas pelo pintor Edward Burne-Jones) ocorre no Templo, após o momento em que o povo chama rei a Jesus, ligando-se a única tentação mostrada com a anterior proposta de Judas, ou seja, com a possibilidade de Jesus exercer um poder *real* sobre a terra que provaria em definitivo a Sua superioridade. O enquadramento cenográfico atua subtilmente: o Bem e o Mal digladiam-se num contraponto entre claro e escuro, e o diabo, entrecortado na matéria vertical das colunas do templo, nunca se vê de frente, porque não representa a verdade. A aceitação de Jesus transformaria o poder de Deus num assunto secundário, mas Jesus recusa liminarmente essa inversão de valores³⁶⁵ e reaparece à multidão, por entre as colunas, simbolicamente associado a um cordeiro. Em DeMille a presença de animais nos planos nunca é meramente decorativa: a pomba foi associada à pureza de Maria ou ao Espírito Santo; a volúpia do leopardo e do macaco associados a Maria Madalena; há um cão no Calvário e um notável cão na Crucificação; e, se nesta sequência, Jesus agarra e transporta um cordeiro, retomando-se uma

³⁶⁴ Eyman, Scott — *Idem*, p. 248.

³⁶⁵ Ratzinger, Joseph (Bento XVI) — *Jesus de Nazaré*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007, pp. 57-64.

iconografia tradicional que acrescenta significados e conotações ao tema do Cordeiro de Deus, o recurso será recorrente no cinema do realizador, num desafio crescente até aos seus últimos filmes.

O grau dramático intensifica-se doravante. Num curto episódio, pelo claro-escuro a «mais rembrandtiana sequência do filme»³⁶⁶, na formulação de Bénard da Costa, Judas trai Jesus, sob intensos efeitos de luminosidade, que decorrem enquanto as moedas caem significativamente sobre uma mesa. É interessantíssimo captar as linhas de interpretação que o argumento adota: no filme, a traição de Judas deve menos à questão materialista, e mais à questão política e à incompreensão cabal de Judas relativamente à mensagem de Cristo, no que parece ser uma clarividente interpretação bíblica, mas também uma marca do autor DeMille. A partir deste momento, Judas porta-se como uma vítima, sofre porque traiu Cristo, mas não se arrepende porque não percebe o alcance da mensagem de Cristo, o que o levará à deterioração galopante que culmina no suicídio. Recusando-se a fazer uma leitura simplista da personagem, DeMille apresenta Judas como o único que está realmente possuído de *outras forças*, no que o argumento volta a fazer uma interpretação acutilante dos Evangelhos. Por consequência, se os arquétipos da maldade se repartem entre Judas e Caifás (na vida real, os dois atores eram filho e pai, respetivamente), o papel do vilão coube realmente a Caifás, Rudolph Schildkraut (1862-1930), verdadeiro antagonista de Jesus, aquele que parece ter um entendimento mais vasto da potência da subversão trazida por Cristo³⁶⁷, o representante da elite que se insinua a Roma para se manter no poder, o sumo-sacerdote estereotipado e obeso, todo dominado pelo vício materialista que a sequência sintetiza na contagem das moedas, e depois, cínico e pactuante com

³⁶⁶ Bénard da Costa, João — *O Rei dos Reis*, Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.

³⁶⁷ Bond, Helen Catherine — *Caiaphas: Friend of Rome and Judge of Jesus?*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2004, p. 57.

Roma, a sussurrar o incriminador «Crucifica-O!» a Pilatos, condensando na sua personagem diversas linhas de leitura antisemita³⁶⁸ em que a caricatura do judeu avaro se apresenta como uma das facetas mais evidentes e devidamente sublinhada pela estrela de David que emoldura o fundo do plano observado. Essa leitura antisemita não escapou à receção do filme, como já notámos, e valeu duras críticas ao realizador³⁶⁹ da parte de alguns setores, até porque as leituras mais precipitadas e inflamadas contra o filme se sentiam de alguma forma legitimadas pelas recentes restrições legais à imigração³⁷⁰ e por um crescente contexto internacional antisemita que também tinha ecos na América e que deixava os judeus numa situação de grande inquietação e vulnerabilidade³⁷¹.

No filme, a sequência seguinte era a representação da última ceia com os apóstolos, magnificamente filmada desde o primeiro até ao último plano. Sob o signo de *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, citada pelo próprio DeMille no *script*³⁷², e da influência duradoura que ela exerceu na arte, pela composição de conjuntos e movimentação criteriosa dos apóstolos agrupados, mas sob um enquadramento e um claro-escuro devedores de tendências posteriores, a composição herda naturalmente séculos de pintura sacra, e encerra-se com um

³⁶⁸ Babington, Bruce, Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narratives in the Hollywood Cinema*, p. 122.

³⁶⁹ No *The Chicago Courier*, fevereiro, 1928, 2, lia-se: «The High Priest Caiaphas is represented as inhuman, a bloodthirsty, bandit who bribes traitors, who incites the masses to demand the execution of Jesus.» In Ohad-Karny, Yael — «Anticipating Gibson's The Passion of the Christ: The controversy over Cecil B. De Mille's The King of Kings» In *Jewish History* (2005), pp. 189–210. Disponível em <http://www.springerlink.com/content/x7262542420uw8t7/fulltext.pdf>. [Consultado em 24/11/2009]

³⁷⁰ Referimo-nos ao *Immigration Act*, de 1924, da autoria do congressista Albert Johnson e do senador David Reed, que levantava restrições à imigração estrangeira nos EUA.

³⁷¹ Ohad-Karny, Yael — *Idem*, p. 198.

³⁷² «Get Leonardo da Vinci out of your mind. It is a group of men... loaded with tragedy.» Trata-se de uma passagem de Scott Eyman, remetendo para os comentários de DeMille no *sript*. Cfr. Eyman, Scott — *Idem*. p. 232.

belíssimo e demorado *fade-out* sobre uma inesperada representação de objetos onde tudo escurece com exceção da aura do símbolo eucarístico e da pomba que anima o quadro.

A intensidade do filme continua num tom imparável nas cenas canônicas subsequentes (Jesus no Monte das Oliveiras, a oração de Jesus no Horto, — em que se representa a experiência do medo e do desespero em postura de total submissão — o beijo de Judas, Jesus perante Caifás), momentos inteiramente iconográficos sob o reino da luz, já que o público vai assistir a praticamente uma hora de julgamento, flagelação, coroação de espinhos, calvário, morte e ressurreição. A ambiguidade é o mote da narrativa: a elite judaica (Caifás e o Sinédrio) manipula o povo para que ele incrimine Jesus, os romanos agem de forma a conter a ordem, libertando parte da culpa dos Judeus relativa ao caso Jesus, e o povo judeu exhibe comportamentos ambíguos relativamente a Jesus, como convém. A maldade recai sobre Caifás, num contraponto em que DeMille insistiu: Jesus, o idealista, é levado à casa do materialista sumo-sacerdote para ser interrogado. Enquanto, sob o olhar direto de Jesus, Pedro O nega, numa composição obscurecida em vários planos que enquadram uma pequena multidão, Jesus é interrogado à noite perante o Sinédrio, num confuso processo justamente assinalado pelo significativo correr das cortinas, sendo finalmente preso por blasfêmia³⁷³.

No dia seguinte é interrogado por Pilatos, o *praefectus praetorii*, magistrado de altíssima patente entre os romanos, imediatamente abaixo do cônsul, que detinha o «*ius gladii*»³⁷⁴, ou poder de condenar um réu à morte. Dominado pelo recorte da águia romana (de dimensões gigantescas, lembrando a arte de vocação autoritária que floresceu

³⁷³ Ratzinger, Joseph — *Jesús de Nazaret- II*, 2011, p. 70. In <http://www.padredemetrio.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Jesus-de-Nazaret-II-Benedicto-XVI.pdf>. [Consultado em 01/05/2011].

³⁷⁴ *Bíblia Sagrada- Santos Evangelhos*, Braga, Edições Theologica, 1994, p. 421.

nos anos 30), pelo trono de reminiscências modernistas em que se senta Pilatos³⁷⁵ e pela escassa decoração adjacente, moldura que se impõe no vazio da condenação de Jesus à morte, o espaço majestoso do interior do *praetorium* foi meticulosamente recriado por Leisen. No diálogo que se estabelece entre Pilatos e Jesus, as citações bíblicas dos intertítulos continuam a fluir de Evangelho para Evangelho e algumas das vinhetas não reproduzem exatamente o texto bíblico, como, por exemplo, a passagem seguinte: «In the morning they brought Jesus before Pilate, the Roman governor of Judea – who alone had authority to pass sentence of death.» Só a primeira parte da frase pertence efetivamente ao Evangelho de Marcos 15, 1; a frase restante não se encontra registada. Depois, enquanto a intervenção de Caifás provém dos relatos de Marcos e de Lucas, o diálogo entre Pilatos e Jesus é proveniente dos Evangelhos de Lucas e de João. Esta constatação ocorre ao longo do filme sempre que falam personagens secundárias, embora o discurso seja mais rigoroso quando Jesus é citado diretamente³⁷⁶. Tratando-se de uma estratégia facilitadora da narrativa, funciona como uma manipulação e cria uma unidade narrativa que não corresponde inteiramente aos relatos originais.

Um plano curto marcado pela abertura de uma cortina revela uma composição própria do tema da flagelação, que Pedro e Judas acompanham à distância, e o episódio subsequente da colocação da coroa de espinhos. A procura de rigor levou Bessie McGaffey, uma das investigadoras contratadas, a enviar para a produção a informação de que a coroa de espinhos teria de ser um ramo do arbusto *Zizyphus Spina Christi*, característico pelos seus longos espinhos e, encontrado o arbusto nas proximidades

³⁷⁵ Humphries-Brooks — *Idem*, p. 12.

³⁷⁶ Stern, Richard C. e Jefford, Clayton N. e DeBona, Guerric — *Savior on the Silver Screen*, New Jersey: Paulist Press, 1999, p. 36.

do local das filmagens, sugeriu que se utilizasse o arbusto a todo o custo³⁷⁷.

Quando Jesus é apresentado à multidão inquieta (*Ecce Homo*), filmada de forma exímia (repetindo uma maestria já exibida na encenação de multidões desde *Joan the Woman* ou *Os Dez Mandamentos*), o olhar da câmara recai sobre o povo, em vários planos mais gerais e de pormenor, evidenciando-se um movimento ascendente da câmara, representando o olhar de Jesus, sobre as escadarias e corredores onde a multidão exorta à Sua crucifixão, e Cristo é despojado das vestes. De acordo com os evangelhos, Pilatos cumpriu o papel de manter a ordem pública, intervindo de maneira brutal e pragmática, em função da força pacificadora do direito, e não da verdade de um caso que punha em perigo a ordem pública³⁷⁸, e a condenação de Jesus, não obstante as vozes minoritárias que clamavam por justiça, oferecia um resultado transitoriamente mais importante: a garantia da paz pública. Essa é a visão que transparece no filme, enquanto no mesmo local, num outro plano, Judas, escorraçado, é atormentado pelos seus atos, simbolizados nas moedas que caíram no chão e na corda que cingia a roupa de Jesus e que lhe foi lançada aos pés... E o filme chega, então, ao ponto culminante da representação da Via da Cruz.

Durante alguns segundos, num plano que incide sobre o chão, apenas se vê a base da cruz a ser arrastada por entre uma azáfama de pés e uma aparição de um canídeo muito ao gosto do bestiário de DeMille, sublinhando todos os elementos o ponto de baixeza a que desceu a condição humana e antecedendo uma visão canónica de Cristo com a Cruz extensamente representada na arte. O olhar de DeMille incide no público, porque a morte se mostra como um

³⁷⁷ Eyman, Scott — *Idem*, p. 231. Ver também a nota 298.

³⁷⁸ Ratzinger, Joseph — *Jesús de Nazaret, II*, 2011, p. 70. In <http://www.padre-demetrio.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Jesus-de-Nazaret-II-Benedicto-XVI.pdf> [Consultado em 01/05/2011].

espetáculo, assunção que, mais tarde, veremos repetir em futuras *arenas* demilleanas (*O Sinal da Cruz, Sansão e Dalila*). Imediatamente antes da crucifixão, a via da Cruz encerra-se com um *shot* de câmara parada sobre um plano inclinado, perante o qual desfilam rapidamente os que vão assistir ao Calvário, exatamente como se fossem a um espetáculo, encerrando o *fade-out* um cortejo de pessoas criteriosamente selecionadas e ordenadas que vão assistir à morte de Jesus, observando-se primeiro, ainda sobre a luz, os e as seguidoras de Cristo e os aflitos, e depois, à medida que a luz decresce, revela-se toda a miséria da alma humana: os curiosos, os *voyeurs*, os portadores de todos os escárnios, os que riem, os que trincam um fruto, todos eles olhos ávidos de ver a morte transformada em espetáculo...

A sequência da crucifixão foi redesenhada por Leisen após o afastamento de Iribe. Trata-se da única parte verdadeiramente filmada em exterior, numa escala mais distanciada. A sucessão de pontos de vista muito pessoais é o primeiro aspeto que sobressai à medida que observamos a sequência de planos. No Calvário trabalharam centenas de técnicos — Leisen chegou a afirmar que cada sequência produzida em *O Rei dos Reis* era uma obra de arte³⁷⁹ — e, durante a rodagem da crucifixão, D. W. Griffith visitou as filmagens³⁸⁰.

O diretor de fotografia, Peverell Marley, escreveu o seguinte:

How could you photograph it? Light reflects from dust; in fact, you never see a ray of light unless there is something in the atmosphere. But there we must give the impression of swirling dust without light streaks. In other words, we must give the illusion of a storm — dank, gloomy lightness — and still use enough light to permit its translation to the celluloid³⁸¹.

³⁷⁹ Eyman, Scott — *Idem*, p. 357.

³⁸⁰ Higham, Charles — *Idem*, p. 168.

³⁸¹ Higham, Charles — *Idem*, p. 162.

DeMille instruiu Marley para proceder ao estudo de pinturas que lhe possibilitassem chegar a um estilo luminoso³⁸², e trabalhou com Marley a questão da luz nos vários planos, assistindo-se a uma prodigiosa reconstituição poética da História, uma «fabulosa peregrinação ao imaginário da pintura ocidental, pelo menos desde Rafael até aos ultrarromânticos do século XIX»³⁸³, eventualmente baseada em Rubens³⁸⁴, em Rembrandt, e certamente em Gustave Doré ou em James Tissot.

Em toda a sequência a iluminação marca um ponto alto³⁸⁵. Após dois planos, um plano picado exhibe o cenário da multidão com a cidade ao fundo. Em contraponto, num cenário de terror, desenrola-se o suicídio de Judas, filmado em montagem paralela, enquanto Judas ouve, vê e sente o barulho dos pregos a serem fixados na cruz e perde o juízo.

O primeiro plano da crucifixão é o do ponto de vista de Judas, um plano geral escuro em que se recorta uma elipse luminosa com a representação das três cruzes ao longe que, efetivamente, evoca composições de Rembrandt e de Gustave Doré, e, se atentarmos cuidadosamente nos efeitos luminosos procurados, nomeadamente na escuridão na crucifixão que se espelha um pouco mais à frente num outro plano, a reprodução marca uma verosimilhança assinalável³⁸⁶. No momento da morte de Jesus, adensam-se efeitos na natureza: o vento, o movimento desordenado das nuvens e os relâmpagos enquadram uma morte quase tranquila. Enquanto, do lado do episódio

³⁸² Elley, Derek — *The Epic Film: Myth and History*. Londres: Routledge, 1984, p. 43.

³⁸³ Bénard da Costa, João — *O Rei dos Reis, Ciclo Cecil B. DeMille*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1992.

³⁸⁴ Bénard da Costa, João — *Idem*.

³⁸⁵ Higham, Charles — *Idem*, p. 161.

³⁸⁶ Globalmente, refere-se que a base para os cenários se terá inspirado em 276 obras de pintura sacra. Cfr. Humphries-Brooks — *Idem*, p. 11. Segundo Higham procedeu-se à reprodução de diversas obras de pintura. Cfr. Higham, Charles — *Idem*, p.161.

da crucifixão, se prepara uma catástrofe de proporções apocalípticas, Judas enforca-se sob intensos efeitos gradativos de claro-escuro, entre cinzas, aclaramentos e escurecimentos recriados num espaço demencial, anguloso, repleto de abismos visualmente pronunciados. Entretanto, a terra abre-se, o terror e a morte tomam conta da sequência, numa das melhores recriações fílmicas de todos os tempos, e a matéria e as criaturas são engolidas nas profundezas, recriando um tema da cultura ocidental largamente representado na pintura. Depois, sucede-se a contemplação da morte de Cristo num plano que é o da visão de epifania protagonizada pelas mulheres aos pés da Cruz.

O filme avança depois para a representação iconográfica de um dos mais emblemáticos dogmas do Cristianismo: a Ressurreição. No meio da luz e das flores encena-se a ideia de que Deus está entre nós. Nada mais próximo do registo *kitsch*, pela marcação das flores, das cores artificiais de uma certa estética do maravilhoso próxima do século XIX, e nada mais extraordinário do que esta recriação a cores em que a lata das armaduras romanas brilha artificialmente entre laranjas, amarelos e dourados luminosos. Não obstante, a representação é estritamente devocional, e os artifícios não lhe retiram nada da eficácia na representação da santidade e do sagrado destinado ao consumo dos crentes. De resto, todos os artifícios cromáticos que percorrem o filme convergem no ponto máximo e cerne da vivência cristã da crença na ressurreição de Cristo, tradicionalmente associada a fenómenos de representação luminosa extremamente artificial em que a luz ilumina as formas de uma maneira completamente diferente³⁸⁷.

Num *cliché* plenamente assumido em incontáveis obras de pintura sacra e no filme, Cristo aparece radiante sem deixar qualquer margem

³⁸⁷ Cfr. «O Advento na Pintura», depoimento do cónego João Marcos, pintor e diretor espiritual do Seminário dos Olivais, em Lisboa, em 2 de dezembro de 2011, no *site* do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura), disponível em: http://www.snpcultura.org/artes_no_advento.html. [Consultado em 12/01/2012].

para dúvidas ou ceticismos sobre o dogma cristão e, depois do episódio da aparição perante os apóstolos, em que Cristo aparece novamente imerso em luz, é essa imagem que se projeta posteriormente, na contemporaneidade, numa atualização extraordinária em que Cristo, talvez pela primeira vez no imaginário moderno³⁸⁸, aparece e paira sobre uma arquetípica cidade contemporânea, síntese de todas as modernidades: Nova Iorque³⁸⁹. De facto, em DeMille, a dimensão contemporânea (e modernista) surpreende-se sempre por detrás da recriação da História, em tendência que vai assumir uma importância maior na ousada década de 30, com dois exemplos relevantes e eternamente atraentes para o cinema de reconstituição do passado: a incontornável recriação do Império Romano, em duas épocas, a de Nero, com *O Sinal da Cruz*, e a de António e Cleópatra, com *Cleópatra*.

³⁸⁸ Bénard da Costa, João — *O Rei dos Reis, Ciclo Cecil B. DeMille*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1992.

³⁸⁹ Eyman, Scott — *Idem*, p. 232.

3.º CAPÍTULO

VISÕES DE UMA ROMA REVISITADA: *O SINAL DA CRUZ* (1932) E *CLEÓPATRA* (1934)

3.1. A águia e a pomba: um olhar do século XX sobre a Roma de Nero em *O Sinal da Cruz* (1932)

I know that most historians regard the historical novel with, at best, suspicion, and, at worst, disdain. Literature specialists similarly have difficulties dealing with it, usually regarding the historical ingredient as potentially a dead weight in a work of fiction. They would wonder, in any case, why a historian was straying on to their terrain.

Brian Hamnett

Foi sob uma ideologia histórica concreta, uma determinada tradição literária e cultural e a presença física das ruínas da Antiguidade que as produtoras de filmes italianos definiram, de forma eficaz, a agenda das primeiras produções fílmicas históricas. O futuro *peplum*³⁹⁰ italiano nasceu no contexto do imperialismo colonialista

³⁹⁰ O termo *peplum* terá aparecido na crítica francesa por volta de 1958-59 e aplica-se principalmente à produção italiana e ítalo-americana de filmes a partir de finais dos anos 50. No entanto, referem os autores, a tradição de reconstituir a antiguidade é muito precoce e remonta ao princípio do século XX. Aumont, J. e Marie, Michel — *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2009, p. 192. Os *Cahiers du Cinéma* publicaram em 1962 um artigo importante consagrado ao género: «L'âge du peplum», n.º 131, maio de 1962, pp. 26-38, da autoria de Jacques Siclier.

destinado a fazer da Itália uma grande potência internacional³⁹¹. No início do século XX, a jovem nação italiana, a necessitar de coesão, procurou assumir uma identidade nacional que passava pela evocação e revisão de toda a sua cultura. Nesse sentido, o futuro *peplum* formulou a mitologia italiana contemporânea³⁹²: *Quo Vadis* (1912), de E. Guazzoni, *Os Últimos Dias de Pompeia* (1913), de M. Caserini, e *Cabíria* (1914), de G. Pastrone, interligando livremente conteúdos narrativos historicistas e mitológicos e concedendo grande espaço de fantasia ao público, não só apareceram como fenómenos inteiramente novos, como forneceram à ideologia fascista nascente e triunfante o registo narrativo mais apropriado para contar a História, misturando-a livremente com o imaginário dos mitos, não só reproduzindo a História mas representando-a de forma fantasista³⁹³.

A cultura italiana forneceu os restantes elementos: as primeiras propostas de experiência com a visualidade surgiram ligadas ao conhecimento da encenação teatral e operática, e, desde o Renascimento, a Itália constituiu-se como epicentro do experimentalismo visual sobre o cânone da perspetiva, a câmara escura, a ilusão ótica, os adereços para teatro e para ópera, experiências que também vieram a tornar-se, de certa forma, as do mundo do cinema³⁹⁴. Dizer que o *peplum* italiano assimilou um fundo teatral

Sobre o conceito ver também Gonzalès, Antonio — «La Fresque et L'Imposture – Le Peplum: un genre cinématographique que se débat entre Histoire et Imaginaire» In Lévêque, Pierre – *Mélanges*, Tomo V. Anthropologie et Société, 1988.

³⁹¹ No século XIX, a Itália envolveu-se em projetos frustrados na Tunísia e Egipto (1881-2), e na Eritreia (1887).

³⁹² Irmbert Schenk propõe um paralelo. A fórmula encontrada por S. Kracauer em *De Caligari a Hitler...*, poderia ser substituída por outra: de *Cabíria* a Mussolini. Schenk, Irmbert — «Il *Peplum* italiano — Perché il film storico-monumentale fu inventato» in Italia», ovvero: Da Cabiria a Mussolini», In *Fotogenia: Storie e teorie del cinema a nuova luce/Cinema Muto Italiano*, n.º 415.

³⁹³ Aumont, J. e Marie, Michel — *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009, p. 192.

³⁹⁴ Hernández, Ruiz — *Escenarios de la Fantasia*. Zaragoza: Universidade de Zaragoza, 1990, p. 17.

e operático do panorama cultural italiano e aspetos da colossalidade antiga evidenciada na arqueologia resulta em constatações geralmente aceites, até porque as produções italianas estavam mais ligadas a uma tradição culta. Mas os primeiros trabalhos de direcção artística cinematográfica vieram ampliar e, simultaneamente, alterar profundamente o universo das artes visuais até então reservado às artes plásticas e ao drama, em aspetos que se prendem diretamente com o sentido da espacialidade no alargamento da perspetiva, no enquadramento, na profundidade de campo, na grandiosidade dos elementos cenográficos e na encenação de massas³⁹⁵. E, principalmente, vieram contar a História de uma forma que não tinha sido anteriormente contada³⁹⁶ e, no caso de *Cabíria*, vieram, apresentar inclusivamente um primeiro herói do género: Maciste. Com guião de Gabriele D'Annunzio, *Cabíria* constitui-se como um documento de grande alcance. Os cenários foram construídos em Turim e alcançaram dimensões gigantescas e, nas filmagens de exteriores, em Túnis, na Sicília e nos Alpes, os cenários estabeleceram dinâmicas e contrastes entre a casa romana (mais clássica) e a casa cartaginesa (mais exótica). A decoração do templo de Moloch afirmava-se como eclética, com sugestões egípcias, babilónicas e indo-americanas³⁹⁷. Além disso, *Cabíria* estabeleceu inovações a nível dos movimentos

³⁹⁵ Schenk, Irmbert — «Il peplum» italiano»: Perché il film storico-monumentale fu «inventato» in Italia, ovvero: Da Cabiria a Mussolini». In *Fotogenia: Storie e teorie del cinema a nova luce/Cinema Muto Italiano*, n.º 415.

³⁹⁶ Lapena Marchena, Óscar — «La historia de Roma a lo largo de un siglo de cine. Apuntes a una filmografía». *Dialogues d'histoire ancienne*, 1999, vol. 25, n.º 1, p. 36. Disponível em <http://persee.fr>. Diz-nos o autor na página 40: «El cine ha ido elaborando en este último siglo una nueva historia de Roma (...) que ya forman parte de nuestro acervo cultural.»

³⁹⁷ Antonio Ramirez, Juan — *La Arquitectura en el Cine: Hollywood La Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 147. O autor conta como, na altura da estreia, a revista norte-americana *Theatre Magazine* lamentava que não houvesse nada de semelhante nos EUA, explicando que não haveria na indústria norte-americana meios, mão de obra especializada, ou paciência para tal (p. 149). A Exposição Universal de S. Francisco, em 1915, exportou trabalhadores para Hollywood, e terão sido eles que elaboraram os elementos escultóricos e pictóricos de *Intolerance* (1916).

de câmara e da tridimensionalidade da conceção espacial, que viriam a ser essenciais na linguagem cinematográfica. *Cabíria* causou admiração nos EUA, e as imagens da Roma Antiga interessaram logo ao cinema norte-americano emergente. A guerra na Europa permitiu aos norte-americanos, pela alteração de mercados, a recuperação do aparente atraso relativo às produções europeias, e *Intolerance* (1916), de Griffith, ultrapassou *Cabíria* em colossalidade, adaptando os trabalhos da pintura de John Martin (1789-1854), e estabelecendo uma relação indireta com a arquitetura antiga através do estudo de fontes pictóricas oitocentistas³⁹⁸.

Desde o princípio do século XX, houve alguma simultaneidade de inovações em Itália, Inglaterra, França e nos EUA e explorou-se material proveniente da cultura erudita³⁹⁹. No mundo anglo-saxónico, a História estava diretamente cruzada com a tradição de representar Shakespeare. Essa opção constituiu mesmo um facto cultural destacado⁴⁰⁰ e implantado no próprio sistema educativo e nos currículos das escolas públicas. Integrado numa estratégia de divulgação que foi relevante entre 1908-1909, J. S. Blackton (1875-1941), cofundador da companhia *Vitagraph*, fez vários filmes de tendência histórica, com destaque para *Júlio César*, que estreou em 1 de dezembro de 1908, tendo a intromissão do cinema no universo cultural e académico em que as representações da História tradicionalmente se movimentavam, incomodado desde logo os setores mais conservadores. Estranhava-se que algo que ainda não estava culturalmente enraizado *tocasse* em Shakespeare (a primeira adaptação do autor inglês foi realizada por William K.L. Dickson and

³⁹⁸ Antonio Ramirez, Juan – *Idem*, pp. 149-152.

³⁹⁹ «During 1908-1909, film manufacturers increasingly drew material from such respectable sources as Shakespeare, Dickens and Tennyson» In Grieveson, Lee e Kramer, Peter – *The Silent Cinema Reader*. Londres: Routledge, 2004, p. 157.

⁴⁰⁰ «Shakespeare and his drama had become an integral part of American popular culture through the course of the nineteenth century» Wyke, Maria – *Julius Caesar in Western Culture*, London, Blackwell, 2006, p. 181.

Walter Pfeffer Dando, *King John*, em 1899) e, no Natal de 1908, os exibidores de Nova Iorque organizaram uma sessão de debate e defesa da adaptação do mundo dramatúrgico de Shakespeare à nova indústria, sublinhando o interesse de reconstituir um período da História no cinema e elogiando as virtudes do «moving picture»⁴⁰¹.

Indo ao encontro de uma noção de rigor histórico que deve ser contextualizada no período dos ecletismos e numa sólida tradição cultural oitocentista⁴⁰² permanentemente cultivada por DeMille⁴⁰³, o filme *O Sinal da Cruz* integrou-se num tipo de produção fílmica que já tinha mais de duas décadas de experiência. O filme constrói uma ficção sobre a Roma de Nero, em boa parte arquitetada com referências provenientes das experiências europeias mas, na América, a reconstituição épica do Império Romano sobressaiu porque se constituiu como réplica arquetípica do «império americano»⁴⁰⁴. Até bem recentemente alguma historiografia tem defendido a perspetiva de que o período da Roma imperial correspondeu ao de uma sociedade aberta e moderna, com grande mobilidade social e inclusiva para os seus imigrantes⁴⁰⁵ ou seja, tem-se constituído como palco ideal para veicular a eterna ideologia

⁴⁰¹ Grieson, Lee e Kramer, Peter – *The Silent Cinema Reader*. Londres: Routledge, 2004, p. 157-160. A polémica que o filme *Júlio César* desencadou é analisada detalhadamente num capítulo da obra.

⁴⁰² Parte do que se consideram as conceções pouco rigorosas que o filme exhibe são exatamente aquelas que o imaginário da esmagadora maioria do público retém até à atualidade, se pensarmos em *O Gladiador* (2000), de Ridley Scott, ou em séries televisivas mais recentes, como *Roma* (2005), da produtora HBO.

⁴⁰³ Em 1932 DeMille cumpriu uma verdadeira temporada teatral em Nova Iorque, assistindo a produções de Max Reinhardt, a peças de Irving Berlin e a *Götterdämmerung*, de Richard Wagner, no Metropolitan, com Lauritz Melchior. Eyman, Scott — *Idem*. p. 287.

⁴⁰⁴ Ferro, Marc — *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1977, p. 233.

⁴⁰⁵ Entrevista do historiador François Fontaine à revista *Paris-Match*, *Document Paris-Match*, 25 de julho de 1986. A entrevista está parcialmente disponível *on-line* em: <http://galactidades.blogs.sapo.pt/10879.html>. [Consultado em 18/11/2011].

americana do *melting pot*⁴⁰⁶ para consumo interno, e da *pax americana* a implementar externamente. Em Hollywood, o género concentrou-se precisamente no período da história de Roma dos séculos I a.C. e I d.C., e procurou captar temas universais e acessíveis ao público norte-americano, oscilando entre a autenticidade, o entretenimento e a moralização de costumes na era da Depressão e pós-Depressão.

O Sinal da Cruz desempenhou, assim, um papel específico na América dos anos da Grande Depressão, retomou o problema da relação entre o povo e o Estado e reformulou um outro mito fundador da América do Norte: o mito da terra e da nação prometida aos deserdados não corrompidos pela decadência económica, social e de costumes protagonizada pela aristocracia e pela burguesia, de que Claudette Colbert foi precisamente o símbolo perfeito, em *O Sinal da Cruz* e, dois anos depois, em *It Happened One Night*, de Frank Capra. *O Sinal da Cruz* estreou no Natal de 1932, concluindo o projeto de uma trilogia moralizadora — no eixo dos interesses do realizador — que teve início com *Os Dez Mandamentos*, de 1923, (a entrega da Lei), continuação em *O Rei dos Reis*, de 1927, (a interpretação da Lei), e conclusão em *O Sinal da Cruz*⁴⁰⁷, (a preservação da Lei). Para DeMille, o projeto revestia-se de enorme importância, porque marcava o seu regresso à Paramount após o desfecho menos feliz do contrato com a MGM e coincidia com uma fase em que havia uma forte vontade da parte dos realizadores de se afirmarem relativamente aos produtores de cinema. Em 1931, DeMille e os realizadores Frank Borzage (1894-1962), Levis Milestone (1895-1980) e King Vidor

⁴⁰⁶ Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

⁴⁰⁷ Malamud, Margaret — «Swords and Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression». In <http://muse.jhu.edu/journals/arethusa/v041/41.1malamud.html>. [Consultado em 01/04/2009] e ver também Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*. New York: Routledge, 1997, p. 132.

(1894-1982) associaram-se para formar a *Director's Guild*, que pretendia salvaguardar a independência e as apostas artísticas dos criadores cinematográficos no sentido de garantir maior liberdade na criação artística⁴⁰⁸. Aparecendo numa altura em que a posição do realizador se encontrava claramente fragilizada⁴⁰⁹, o projeto de filmar *O Sinal da Cruz* apresentava-se como um facto duplamente relevante na sua produção e muito relevante na conjuntura de condições sócio culturais contemporâneas da Grande Depressão. Tratava-se de uma grande produção⁴¹⁰ que marcava justamente o seu regresso algo apoteótico à Paramount de Zuckor e Lasky, inteiramente voltada para interesses culturais especificamente norte-americanos e onde se aplicava pela primeira vez em pleno a tecnologia do sonoro⁴¹¹. A escassos meses da chegada ao poder de F. D. Roosevelt e do advento do *New Deal*, o sentido de oportunidade do filme era enorme, e DeMille conhecia perfeitamente o seu alcance moralizador. Em 1932 concedeu uma entrevista ao *New York American* onde afirmou:

Do you realize the close analogy between the conditions today in the U.S. and the Roman Empire prior to the fall? Multitudes in Rome were then oppressed by distressing laws, overtaxed and ruled by a chosen few. Unless America returns to the pure ideals of our legendary forebearers, it will pass into oblivion, as Rome did⁴¹².

⁴⁰⁸ Barahona, Fernando Alonso — *Cecil B. DeMille*. Barcelona: C.I.L.E.H., 1991, p. 52.

⁴⁰⁹ Adolph Zuckor ter-se-á mesmo oposto ao seu regresso à Paramount e terá recordado ao realizador que ele estava à prova com a criação de *O Sinal da Cruz*. Barahona, *Idem*, p. 58.

⁴¹⁰ Apesar das restrições salariais aceitou-se o trabalho de Mitchell Leisen e, não obstante, as limitações, *O Sinal da Cruz* foi uma grande produção, com 15 cenários e locais de filmagens diferentes, dezenas de extras, efeitos especiais e uma produção meticulosa. Ver Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: Kentucky Univ. Press, 2004, p. 255.

⁴¹¹ Wyke, Maria — *Idem*, p. 133.

⁴¹² Wyke, Maria — *Idem*, p. 132. Wike cita o livro de C. Higham, *Cecil B. DeMille*, 1973.

No campo da reconstituição histórica, DeMille associou-se maioritariamente à moral patriarcal dominante, nessa moral se veiculando os valores da comunidade e os valores cristãos dos *legendary forebearers*.

O filme *O Sinal da Cruz* filia-se na literatura popular: em Inglaterra, o nascimento do cinema coincidiu com o auge das *toga plays*, melodramas ambientados no Império, de que as produções *Cláudio*, de William G. Wills e H. Herman, de 1883, *The Sign of the Cross*, do escritor e ator Wilson Barrett (1846-1904), de 1896, ou *Andrócles e o Leão*, de George B. Shaw, de 1913, constituem apenas exemplos selecionados. O romance histórico, as chamadas novelas e as *toga plays* conheceram enorme sucesso junto do público burguês oitocentista: referimo-nos sobretudo a *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Sir Bulwer-Lytton, de 1834, *Fabiola ou a Igreja nas Catacumbas*, de Nicholas Wiseman, de 1854, *Salambô*, de Gustave Flaubert, de 1862, *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, de L. Wallace, de 1880, *Cleópatra*, de Ridder Haggard, de 1889, e *Quo Vadis: A Narrative of the time of Nero*, de Henry Sienkiewicz (1846-1916), publicado em fascículos em 1895, e em livro em 1896⁴¹³.

Estas ficções revestiam-se de enorme importância porque mostravam o mundo antigo e a cidade antiga como lugares privilegiados do conflito entre paganismo e cristianismo, valorizavam o fenómeno psicológico da conversão e insistiam no vigor do cristianismo ao longo do século I d. C., potenciando, ainda, a presença de anfiteatros e de catacumbas como espaços urbanos fundamentais e pressupondo a mensagem da destruição física da Antiguidade. Regra geral, as

⁴¹³ A tendência é anterior. A obra fundamental de E. Gibbon, *Declínio e Queda do Império Romano*, escrita ainda em finais do século XVIII, ou obras de Chateaubriand, como *O Génio do Cristianismo* (1802) e *Os Mártires do Cristianismo* (1809), foram importantes para preparar um certo imaginário cultural. Na ficção, podem-se citar vários exemplos em língua francesa ainda de finais do século XVIII: *As Aventuras de Telémaco* (Fénelon, 1717), *A Viagem do jovem Anacarsis à Grécia* (Barthélemy, 1788), *As Viagens de Antenor* (Lantier, 1797).

narrativas associadas a estes espetáculos públicos eram esvaziadas da carga cívica e cultural que realmente possuíram na Antiguidade, numa tendência narrativa que se manteve quase intacta até à atualidade. Tais ficções começaram rapidamente a ser adaptadas ao cinema desde os primórdios do aparecimento da indústria, porque o cinema, como indústria, queria ganhar crédito junto do público e da crítica e, para esse efeito, conformou-se ao que já era reconhecido pela cultura das elites. Metamorfoseando o mundo ficcional da cultura popular, nos anos 20 o cinema implantou-se de forma sólida e já constituía o entretenimento comercial favorito dos norte-americanos. As temáticas melodramáticas, ambientadas na História, ajudaram muito à conquista de públicos diversificados. *Ben-Hur* foi adaptado em 1907 e 1925, *Quo Vadis*, em 1912 e 1924, *Os Últimos Dias de Pompeia*, em 1908, 1913 e 1926. O mesmo se passou com *O Sinal da Cruz*, que fez sucesso junto do público por volta de 1895, e conheceu versões cinematográficas em 1904 e em 1914, regressando no grande sucesso⁴¹⁴ realizado por Cecil B. DeMille.

Deste conjunto de ficções interessam-nos particularmente, por razões óbvias, os relatos sobre o imperador Nero, cuja linha dominante foi a dos tendenciosos romancistas anti-neronianos, caso de Bulwer-Lytton, de Wallace ou Sienkiewicz. No entanto, a posição não era exclusivamente literária: um dos volumes da obra monumental *As Origens do Cristianismo*, de Renan, incluía um volume intitulado *O Anti-Cristo*, dedicado a Nero, que apresentava uma visão negativa do imperador⁴¹⁵. Neste contexto, a publicação da obra de Sienkiewicz foi extremamente importante, na medida em

⁴¹⁴ Malamud, Margaret, «Swords and Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression», In <http://muse.jhu.edu/journals/arethusa/v041/41.1malamud.html> [Consultado em 1/04/2009]; v. também Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Kentucky: Univ. Press, 2004, p. 251.

⁴¹⁵ Foi consultada uma edição *on-line*, em <http://www.archive.org/stream/lantechrist03renagoog#page/n63/mode/1up>. [Consultado em 27/02/2010].

que Sienkiewicz converteu as conjecturas historiográficas de Renan em realidades ficcionais⁴¹⁶, ao situar o martírio do apóstolo Pedro em Roma. Tal procedimento torna-se fulcral para entendermos que não foi o cinema a primeira expressão artística a tomar esse tipo de liberdades. Na verdade o processo já fazia parte intrínseca da cultura europeia na literatura, na pintura, no drama, na ópera, de tal forma que podemos dizer que, ao retratarem Nero como um louco, Suetónio, Sienkiewicz e Mervin Le Roy fizeram a mesma leitura da História⁴¹⁷. A publicação do romance de Sienkiewicz em Itália, em 1899, teve uma repercussão extraordinária, perturbando as mentalidades, tendo as autoridades religiosas organizado uma conferência para fazer a apologia do livro e das perspetivas que o romancista avançava. A publicação do livro estimulou as escavações arqueológicas que decorriam em Roma desde 1870 e se prolongaram até 1914, também passando a procurar vestígios do martírio do apóstolo, enquanto em Roma, a sagração iminente e renovada do lugar, por via da arqueologia e da literatura, renovou igualmente o fervor litúrgico. Finalmente, em 1905, o escritor recebeu o prémio Nobel da Literatura.

DeMille não escolheu o tema de *Quo Vadis*, mas o da peça teatral de Barrett, *The Sign of The Cross*, que se passava na Roma de Nero e que vinha sendo representada no mundo anglo-saxónico desde 1895. A questão problemática do martírio do apóstolo Pedro não se encontrava focada, a peça adaptava-se bem à sensibilidade protestante norte-americana, e DeMille, constantemente preocupado em dignificar o cinema e fazê-lo chegar à cultura da classe média⁴¹⁸,

⁴¹⁶ Wyke, Maria — *Projecting the Past*, p. 116.

⁴¹⁷ Gonzalès, Antonio — «L'antiquité revisitée: mythes et référents culturels pour une culture classique de masse». In *Gerión*. 2007, Vol. Extra, 38.

⁴¹⁸ Neale, Steve — *Genre and Hollywood*, London, Routledge, 2000, p. 80. É também a tese de Higashi, que defende que ao longo do período do cinema mudo, DeMille sempre se preocupou, de forma consistente, em tornar o cinema parte da cultura

foi buscar as referências visuais à pintura neoclássica e à pintura académica oitocentista, as quais revelaram grande imaginação no tratamento sofisticado que emprestaram aos temas culturais mais comuns na literatura e na historiografia. Um dos lugares em que essa apropriação foi realizada de forma mais cabal foi o da denominada pintura *pompier*⁴¹⁹ que, embora remontando a uma tradição anterior, se tornou uma verdadeira obsessão do século XIX. Torna-se forçoso sublinhar a presença heteróclita desta pintura em todo o século XIX⁴²⁰ e a marca de continuidade entre essa pintura e o cinema⁴²¹. Apesar dos trabalhos valiosos de um Theodore Chassériau (1819-1856) ou de um Jean-Léon Gerôme, a aceitação da pintura académica não recolheu unanimidade, nem no seu próprio tempo nem posteriormente⁴²². No princípio do século XX, sob a investida das vanguardas artísticas, e com exceção da sua integração

respeitável da classe média, conciliando a relação entre as tradições vitorianas e os valores da modernidade.

⁴¹⁹ O termo é usado a propósito dos seus diversos sentidos originais tal como são expostos no artigo de Jorge, Marcelo Gonczarowska — «Comentário a “*Peut-on parler d’une Peinture pompier?*”», de Jacques Thuillier.» 19&20, Rio de Janeiro, vol. VI, n.º 2, abr./jun. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm. [Consultado em 14/12/2011].

Não se conhece claramente o início do uso artístico do termo *pompier*. Há várias propostas explicativas: o termo seria uma referência maliciosa aos elmos usados pelos guerreiros clássicos, que lembrariam os capacetes dos bombeiros; poderia ser uma deformação de *pompéiste*, o estudioso de Pompeia, com intuítos pejorativos; poderia fazer referência aos guardas nacionais presentes nas aberturas dos *Salons*, que eram criticamente saudados pelos estudantes. Em todas elas mantém-se a base trocista, havendo também a possibilidade de se jogar com a homofonia com a expressão *pompe* ou *pompeux* com que as pretensões dos artistas académicos seriam adjetivadas. A palavra apareceu na imprensa no final do século eventualmente associada a polémicas que opunham os pompiers aos artistas mais ligados à vanguarda.

⁴²⁰ Ver artigo de Jacques Thuillier intitulado «*Peut-on parler d’une Peinture “pompier”?*», *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, n.º 27-3, 1986, p. 569. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2335. [Consultado em 15/12/2011].

⁴²¹ Zerner, Henri — «O cinema e a «pintura da história». In Schefer, Jean Louis e Costa, João Bénard da (comissariado por) — *Cinema e Pintura* [Catálogo]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005, p. 180-181.

⁴²² A revitalização da pintura *pompier* e da pintura académica em geral só ocorreu nos anos oitenta do século XX. Boime, Abert — *Painted Pomp; Setting the World on*

nos dramas teatrais e operáticos e no cinema, a estética *pompier* ficou largamente esquecida. O cinema fluiu entre as referências provenientes da pintura, do teatro ou da ópera, e DeMille (tal como outros seus contemporâneos) apropriou-se sem preconceitos de muitas convenções da pintura acadêmica.

Usando o cânone da perspectiva, a pintura acadêmica recriou de forma particular os espaços urbanos, exteriores e interiores que eram descritos pela cultura escrita. A obra *Os archotes de Nero* (1877), do pintor acadêmico polaco Henryk Siemiradzki (1843-1902), apresentando uma encenação operática e a visão dramática dos cristãos queimados vivos perante uma plateia aristocrática, decadente e sádica, e que se diverte com o espetáculo, partilhava elementos comuns com os que DeMille procurou explorar: mostrava-se um «espetáculo» (o martírio dos cristãos) dentro de outro espetáculo (o horror da representação do delírio imperial), associados ao voyeurismo despreocupado e decadente do público, numa imagem que nos remete imediatamente para o ponto de vista de que o cinema de Cecil B. DeMille se constituiu como símbolo.

Exteriores e interiores do espaço romano tratados na pintura foram amplamente reproduzidos nos primeiros enquadramentos cinematográficos, uma vez que a pintura acadêmica criou um autêntico catálogo de lugares representáveis. Desse conjunto de cenários arquitetônicos, destacam-se as recriações dos espaços vastos da cidade, com vários detalhes possíveis: os espaços cívicos e ruas onde circula a plebe (*O Sinal da Cruz*), a fonte pública (*O Sinal da Cruz*), os símbolos máximos da decadência dos costumes do ocioso povo de Roma, o circo ou a arena (*O Sinal da Cruz*) e os teatros; os banhos e as termas (*O Sinal da Cruz* e *Cleópatra*), símbolo forte do grau de requinte que a civilização e cultura romanas atingiram,

Fire, dezembro de 1986. Disponível em <http://www.albertboime.com/Articles/59.pdf>. [Consultado em 15/12/2011].

ocupam também um lugar especial em ambos os filmes – o banho em leite de burra de Popeia e a sequência das termas com Marco António. Não podemos deixar de lembrar que, no geral, muitos destes temas foram tratados por Sir Lawrence Alma-Tadema, um pintor frequentemente citado por Cecil B. DeMille, a que se fará referência mais à frente ainda a propósito de *O Sinal da Cruz*.

Finalmente, recriam-se os espaços das casas aristocráticas romanas (*O Sinal da Cruz* e *Cleópatra*), e das casas dos cristãos (*O Sinal da Cruz*), espaços que se constituem como tipologia de lugares que deve obrigatoriamente mostrar-se quando o tema é a Roma Antiga. Tudo, ou quase tudo, inclusivamente a incontornável representação do corpo nas orgias, transitou da pintura académica para o cenário cinematográfico, e DeMille foi um dos realizadores que melhor usou todo o tipo de fontes disponíveis, transformando os conteúdos em matéria filmável e fixando uma combinação explosiva no ecrã: sexo, sadismo, paganismo e cristianismo. Essa apropriação de linguagens anteriores, concretizada sem grandes mudanças formais, constituiu-se como um repertório de imagens que cristalizou, por assim dizer, no cinema, uma determinada ideia e perceção visual do Mundo Antigo que o tempo não alterou muito até à atualidade.

O cinema usou ainda mais referências: ao introduzir o público na Roma de Nero, na noite do grande incêndio de 64 d.C., DeMille foi ao encontro da imaginação do público anglo-saxónico do princípio do século XX, muito familiarizado, até cerca de 1910, com os chamados dramas de fogo (*pyro plays*, em inglês) que, em teatro, apresentavam edifícios da arquitetura básica da cidade antiga para depois os queimarem e destruírem ao vivo, perante a audiência⁴²³. O que se representava era a destruição física da

⁴²³ Lapeña Marchena, Óscar— «La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado.» Logroño: Universidad de la Rioja, 2007. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355>. [Consultado em 09/11/2011].

civilização, e creio que não se torna necessário enumerar a longuíssima lista de filmes que reproduziu o processo, para sublinhar o impacto e o efeito que a simples ideia de mostrar a destruição de uma civilização tem junto da sociedade contemporânea até aos dias de hoje. Uma vez que o Mundo Antigo caiu, de facto, a metáfora permitia um amplo leque de escolhas, desde a simples destruição de templos e edifícios, à aniquilação maciça de cidades como Pompeia ou Roma, como é o caso do filme em consideração. E não foi apenas do teatro que se importou esta imagem da Antiguidade, uma vez que o cinema usou também recriações da cidade antiga provenientes do circo. Na América do Norte e na Europa havia circos que ofereciam números diretamente relacionados com reconstituições do Mundo Antigo, e, em 1899, o Teatro Olímpia de Londres apresentou o circo Barnum com um número chamado «Nero ou a destruição de Roma», com uma representação dividida em episódios: «o triunfo de Nero e a perseguição e condenação dos cristãos», «lutas de gladiadores e corridas de carros», «a conspiração contra Nero», «a orgia no palácio», «o incêndio de Roma», «o martírio dos cristãos» e «morte do Imperador Nero»⁴²⁴. Parece o catálogo dos lugares que aparecem nos filmes, atendendo a que, na verdade, a matéria estava plenamente enunciada e a ação já se encontrava polarizada no palácio e no anfiteatro. Situações como os combates de gladiadores e o martírio dos cristãos transitaram em pleno dos palcos para a visão cinematográfica.

Voltemos, contudo, à questão neroniana, porque o problema da representação de temas neronianos não se limita às deturpações literárias e anacronismos visuais, e as deturpações decorreram da parcialidade da própria historiografia romana. A historiografia atual diz-nos que o governo de Nero (54-68 d.C.) determinou um forte impulso para a helenização e orientalização do Império, embora

⁴²⁴ Lapeña Marchena, Óscar — *Idem*.

a tendência já pudesse ser detetada anteriormente⁴²⁵. Nero participou nos grandes festivais cívicos públicos (Olímpicos, Delficos, Ístmicos e Nemeus)⁴²⁶, a sua pessoa foi conotada com a divindade, e foi mesmo divinizada: Nero-Zeus, Nero-Apolo, o Novo Sol, entre outras aclamações. No tempo de Nero o culto imperial aproximou-se mais das dinâmicas culturais que chegavam em força do Oriente, e foi precisamente no Oriente, berço do messianismo emergente, que o imperador se tornou mais popular⁴²⁷.

Mas também está atestado pelas fontes clássicas que, com o tempo, Nero acumulou um conjunto de comportamentos arbitrários e megalómanos que lhe granjearam uma crescente impopularidade⁴²⁸ particularmente associada ao episódio do incêndio de 64 d.C. – e essas são as primeiras imagens do filme *O Sinal da Cruz*. Já tivemos oportunidade de demonstrar que não foram nem Cecil B. DeMille, com *O Sinal da Cruz*, nem Mervin LeRoy, em *Quo Vadis*, de 1951, que associaram Nero ao incêndio. Os escritores latinos, Plínio-o-Velho (23-79), Tácito (55-120), Suetónio (69-141) e Dión Cássio (155-229) foram os primeiros a divulgar a ideia, do domínio da lenda, de que o imperador assistira à deflagração do incêndio enquanto tocava na sua lira e recitava um poema sobre *A Ruína de Tróia*⁴²⁹. Tácito referiu-se à hipótese do fogo

⁴²⁵ Rodrigues, Nuno Simões — *Ivdae in Vrbe: Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios* [tese de doutoramento]. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007, p. 443.

⁴²⁶ Shotter, David — *Nero*. Lisboa: Ed. 70, 2008, p. 92.

⁴²⁷ Ver Bodinger, Martin — «Le Mythe de Néron: De L'Apocalypse de Saint Jean au Talmud de Babylone». *Revue d'Histoire des Religions*, vol. 206, n.º 206-1, 1989. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1989_num_206_1_1854. [Consultado em 5/07/2009].

⁴²⁸ Bloch, Raymond e Cousin, Jean — *Roma e o seu Destino*. Lisboa: Cosmos, 1964, p. 248.

⁴²⁹ Shotter, David — *Idem*, p. 101. Lê-se nos *Anais* de Tácito, livro 15-44: «a rumour had gone forth everywhere that, at the very time when the city was in flames, the emperor appeared on a private stage and sang of the destruction of Troy, comparing present misfortunes with the calamities of antiquity. Disponível

posto, embora não tenha dado crédito a essa ideia, e referiu-se às consequências desse incêndio para os cristãos: foram queimados vivos, crucificados ou devorados por feras. Tácito ainda afirmou que Nero, para calar os que o acusavam do incêndio, inventou contra os cristãos a acusação de incendiários, enquanto Plínio-o-Velho afirmou que Nero incendiou Roma⁴³⁰. Embora tanto Tácito como Suetónio desconfiassem dos cristãos, para Tácito e para Plínio-o-Velho eles estavam inocentes em toda a questão do incêndio.

A crítica de fontes demonstra que a matéria se afirma como particularmente difícil. Tácito, Suetónio e Dión Cássio são fontes posteriores a Nero⁴³¹ e não atestam perspectivas clarificadoras⁴³². E as fontes históricas que poderiam ser mais favoráveis a Nero foram neutralizadas durante o período flávio, hostil aos imperadores da dinastia anterior. Também não podemos deixar de considerar o facto de Flávio Josefo (37/38-100), Marcial (40-102), ou Galba (3 a.C.-69 d. C.), todos eles inimigos do imperador e denunciadores de outros crimes de Nero, não fazerem menção à responsabilidade de Nero no incêndio. Terá havido aspetos positivos na primeira fase da governação de Nero. Tácito não apontou nada a esses anos e, mais tarde, o imperador Trajano afirmou que os cinco primeiros anos

em <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0078&layout=&loc=15.39> [Consultado em 29/03/2009] V. ainda Decaux, Alain — *A Revolução da Cruz — Nero e os Cristãos*. Lisboa: Paulus Editora, 2009, que cita as três passagens dos três autores, p. 135.

⁴³⁰ Decaux, Alain — *Idem*, p. 136.

⁴³¹ Shotter, David — *Idem*, p. 171.

⁴³² V. Grimal, Pierre — *Le De Clementia et la Royauté Solaire de Néron*, 1972. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1972_num_116_1_12743. [Consultado em 4/07/2009]. Diz-nos Grimal: «L'histoire de Néron présente encore bien des énigmes. Les sources littéraires – Tácite, Suétone, Dion Cassius – n'expliquent rien; elles se bornent a constater et, suivies bien souvent par les historiens modernes, qualifient de bizarreries des actes du jeune empereur dont la raison profonde ne leur apparait pas, peut-être parce qu'elles se refusent à dépasser le niveau de l'événement et celui des jugements sommaires.»

daquele principado foram benéficos para Roma⁴³³. Só depois do incêndio é que a situação mudou, porque Nero se sentiu ameaçado e procurou bodes expiatórios.

As questões relativas aos cristãos e ao cristianismo também resultam muito complexas, embora saibamos que a questão judaica marcou a época neroniana, como já salientou Nuno Simões Rodrigues⁴³⁴. Na época de Nero, a influência dos cristãos era certamente diminuta e, por volta do ano 60 d.C., as observações dos Romanos sobre os cristãos eram raras e prendiam-se principalmente com as comunidades citadinas, onde os cristãos apareciam associados aos grupos de judeus⁴³⁵. Sob Nero, o cristianismo não se constituía como uma religião autónoma, organizava-se como uma seita dentro do próprio judaísmo e, por volta de 64 d.C., os cristãos celebravam o seu culto sem problemas de maior sob o apostolado de Paulo, que, por essa altura, estava em Roma e ensinava. Foi, inclusivamente, sob o principado de Nero que se desenvolveu a primeira grande atividade missionária que implantou a nova religião em Roma. No entanto, Nero não protegeu estas comunidades, pois sabemos que Paulo foi preso entre 61 e 64 d.C., e houve uma viragem na relação das autoridades com estas comunidades religiosas. De acordo com Tácito e Suetónio, havia desprezo pelos cristãos, e Nero perseguiu-os, mas a crítica de fontes defende que o castigo dos cristãos nos tempos de Nero não resultou de uma perseguição por causa da sua fé, foi antes o castigo de pessoas vistas como criminosas por causa da prática de uma série de delitos incompatíveis com a vida social romana⁴³⁶. Nero terá aproveitado um clima de calúnias espalhadas entre o povo romano acerca dos cristãos (eventualmente reforçadas

⁴³³ Decaux, Alain — *A Revolução da Cruz: Nero e os Cristãos*, p. 95.

⁴³⁴ Rodrigues, Nuno Simões — *Ivdae in Vrbe: Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*, p. 624.

⁴³⁵ Decaux, Alain — *Idem*, p. 109.

⁴³⁶ Shotter, David — *Nero*, pp. 101-102.

pela própria comunidade judaica que se queria separar da nova seita), e estes acabaram por ser perseguidos na sequência do incêndio, acusados de incendiários, e não por praticarem a religião cristã. Além disso, segundo Pierre Grimal, as razões das perseguições aos cristãos residiam fundamentalmente na intolerância cristã⁴³⁷ resultante do exclusivismo da sua crença.

Os cristãos eram perseguidos porque recusaram progressivamente os vínculos sociais estabelecidos no mundo romano, excluía-se de forma intencional da comunidade dos cidadãos e não praticavam os sacrifícios públicos considerados essenciais na cidadania romana⁴³⁸. Estes dados são os defendidos pela historiografia recente e, à luz da ambiguidade das próprias fontes, Nero chegou à cultura contemporânea de forma invariavelmente deturpada pelas mais diversas vias: a da historiografia clássica e moderna⁴³⁹, a literária, a plástica, entre outras. Quando Nero apareceu no cinema — e foi das primeiras personagens históricas a fazê-lo, em 1896, com o filme de um minuto *Néron essayant des poisons sur les esclaves*, do operador chefe dos irmãos Lumière, Alexander Promio⁴⁴⁰ — quando apareceu no cinema, dizíamos, dificilmente se poderia ver um Nero diferente do da tradição.

As primeiras imagens de *O Sinal da Cruz* recriam o efeito de incêndio de 64 d. C., em Roma, apresentando planos fundidos, encadeados sobre impressões e imagens projetadas umas sobre as outras, em que se destaca o forte recorte *pompier* da estátua do soldado de capacete com os cavalos. A cidade aparece representada

⁴³⁷ Grimal, Pierre — *A Civilização Romana*. Lisboa: Ed. 70, 1993, p. 81.

⁴³⁸ Goldhill, Simon — *Amor, Sexo e Tragédia: A Contemporaneidade do Classicismo*. Lisboa: Aletheia Editores, pp. 130-131.

⁴³⁹ Ver Bodinger, Martin — *Le Mythe de Néron: de l'Apocalypse de Saint Jean au Talmud de Babylone*. 1989. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1989_num_206_1_1854. [Consultado em 05/07/2009].

⁴⁴⁰ Joucaviel, Kinga — *Quo Vadis?: Contexte Historique, Littéraire et Artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 69.

por uma miniatura que foi realmente queimada⁴⁴¹, executada por Mitchell Leisen (1898-1972) que, revelando capacidades notáveis, assumia responsabilidades maiores ao conceber cenário e guarda-roupa (*Art Direction*, *Art Department* e *Costume Design*⁴⁴²). A sobreimpressão de imagens é um efeito especial, um procedimento técnico que, entre outras potencialidades, permite compor artificialmente um tempo fílmico. Trata-se de uma ilusão representativa para apresentar a evolução de acontecimentos no tempo, e tornou-se um artifício consensual no cinema clássico e na narrativa cinematográfica, resultando visualmente numa grande força plástica.

Nos créditos de abertura, o espectador é convidado, de forma ativa, a reconhecer e a rememorar o seu conhecimento prévio do tema, a partir de dois elementos visuais carregados de simbologia, que se sobrepõem e que serão importantes para a interpretação das oposições que se jogam no filme: a águia e a cruz. Tais reconhecimento e rememoração dos símbolos funcionam como fundamentais no processo de cognição e fruição do filme, porque a partir dessas primeiras referências o espectador inicia o processo interno de confronto com os seus próprios ícones e imagens armazenadas ou enterradas no inconsciente, que lhe permitem perceber e interpretar o filme em pleno, constituindo o efeito de detonação interna a que Jung se referiu⁴⁴³. O símbolo tem o poder de alargar o campo da consciência individual⁴⁴⁴ e, uma vez desencadeado o processo de reconhecimento e rememoração cultural, é o espectador que *faz a*

⁴⁴¹ Informação obtida do IMDB.

⁴⁴² Chieriehetti, David — *Mitchell Leisen: Director de Hollywood*. San Sebastián: Filmoteca Española, 1997, pp. 57-59.

⁴⁴³ Estímulos sensoriais como a imagem, o olfato, o tato podem ter o efeito de trazer à tona lembranças esquecidas, memórias, a cultura acumulada e, evidentemente, todo o tipo de neuroses. Jung, Carl Gustav — *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977, p. 36.

⁴⁴⁴ Izod, John — *Myth, Myth, Mind and the Screen: Understanding the Heroes of our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 20.

*imagem*⁴⁴⁵. Não importa que, do ponto de vista histórico, a cruz só tenha aparecido mais tarde na iconografia cristã⁴⁴⁶, o que interessa é que a águia e a cruz se associam graficamente de forma alternada, simples e direta, enunciando de forma clara o tema do filme.

O filme conta a história de um prefeito romano, Marcus Superbus, interpretado por Fredric March (1897-1975), que concentra em si toda a arrogância e corrupção do Império. Marcus leva uma vida de deboche até encontrar uma jovem cristã, Mercia (Elissa Landy), que o vai atirar para um conflito interior (entre o amor pela jovem e a lealdade a Roma). Inicialmente seguro dos seus valores militares e do seu desempenho sexual, sente-se progressivamente atraído pela resistência que lhe é oferecida, pela moral do *dar a outra face* e até pela força misteriosa da castidade. A narrativa constrói-se nessa balança entre o pólo da castidade extrema e o dos excessos sexuais dos Romanos, numa espiral imparável que culmina na arena, onde DeMille deu largas a uma noção de espetáculo que ainda podia mostrar-se na era *pre-code* (na verdade, o filme teve problemas vários com a censura; no período da guerra acrescentou-se um prólogo em que se conotava Nero com Mussolini, inserindo o filme numa linha de propaganda ideológica, e só foi visto na íntegra em tempos mais recentes⁴⁴⁷). No fim, Marcus sobe para a arena com Mercia, para serem mortos pelos leões, imolando-se num martírio a dois⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ Aumont, Jacques — *A Imagem*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009, p. 60.

⁴⁴⁶ A cruz latina só passou a símbolo emblemático muito mais tarde, entre finais do século II e princípios do século III, tornando-se um símbolo na época de Constantino; ver Fraser, George Macdonald — *The Hollywood History of the World*. London: Michael Joseph Ltd, 1988, p. 25.

⁴⁴⁷ Andrade, José Navarro de — *The Sign of the Cross*, (1932), Ciclo Cecil B. DeMille. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1992, onde se explica o acrescento realizado pelo próprio DeMille para a reposição do filme.

⁴⁴⁸ George Lucas prestou homenagem a DeMille, em particular, e ao *peplum*, em geral, com uma cena de *Star Wars: The Attack of the Clones* (2002), que cita *O Sinal*

Na primeira sequência estabelece-se um diálogo entre o imperador Nero (Charles Laughton⁴⁴⁹) e o chefe da guarda pretoriana, Tigelino (Ian Keith), personagem de má reputação histórica; no período de Nero, esta figura assumiu o comando dos bombeiros e dos vigias de uma capital constantemente flagelada por incêndios⁴⁵⁰. Neste período, a História diz-nos que Nero se encontrava politicamente muito dependente dos pretorianos e, particularmente, das intrigas do seu chefe. Muito do que se propalou sobre Tigelino é lendário, e o cinema limitou-se a recuperar das próprias fontes a violência da personagem histórica, pelo que, em *O Sinal da Cruz*, como, mais tarde, no *Quo Vadis*, de 1951, Tigelino encarnou o vilão de serviço e assim ficou cristalizado para a posteridade.

Nesse diálogo inicial, estabelece-se de imediato a ligação entre Nero, o incêndio e os cristãos. Nero toca e recita um poema enquanto a cidade arde. Tigelino entra em cena e diz ao imperador que se suspeita que foi ele, Nero, quem mandou incendiar a cidade. Todo o diálogo faz uma manipulação livre do conhecimento histórico; trata-se de uma ficção, mas já vimos que a crítica das fontes relacionadas com Nero admite contradições e permite todo o tipo de interpretações. O realizador e os argumentistas basearam-se em trabalhos literários e, eventualmente, por isso, interpretaram livremente as principais fontes clássicas antineronianas, confirmando no cinema materiais narrativos sedimentados na tradição cultural. A própria linguagem empregada no diálogo contribuiu para codificar o uso da língua inglesa no filme histórico de modo a avivar todo o tipo de maniqueísmos: o imperador e o pretoriano pertencem à

da Cruz. Ani, o jovem Skywalker, e Padmé reconhecem o seu amor imediatamente antes de entrarem na arena para serem mortos.

⁴⁴⁹ Charles Laughton (1899-1962) — Ator, argumentista, produtor e realizador anglo-americano. De entre os vários papéis baseados em personagens históricas e literárias que desempenhou em filmes, devem destacar-se: Rembrandt, o imperador Cláudio, Henrique VIII, Quasímodo e, mais tarde, Herodes.

⁴⁵⁰ Decaux, Alain — *A Revolução da Cruz: Nero e os Cristãos*, p. 125.

classe alta e falam com o sotaque dos atores ingleses intérpretes de Shakespeare. Em sequências posteriores do filme, vemos o povo romano a falar inglês com sotaque americano, e os estrangeiros falam invariavelmente inglês com sotaque estrangeiro. Esta codificação provinha do teatro europeu e atravessou décadas de cinema⁴⁵¹.

Na segunda sequência somos introduzidos numa representação do quotidiano romano onde se insinuam indícios de um cristianismo emergente. Trata-se de um belíssimo plano-sequência (em que o eixo é Titus da Galileia, cristão ancião) que vai desvendando um cenário sobrecarregado de pormenores, onde se sucedem quadros repletos de gente, num conjunto detalhadamente concebido dentro dos moldes de representação pitoresca do mundo. Vê-se um tocador de flauta dupla (usada no mundo antigo), diversos carregadores, homens, mulheres, crianças e o bestiário recorrente nos anos 30 e, claro, nos filmes de DeMille: cavalos, burros, as pombas do Espírito Santo, entre muitos outros animais que irão aparecer posteriormente. Os gladiadores falam com sotaque americano, e a ligeireza domina todos os diálogos: joga-se, fazem-se apostas, fala-se de férias, de dinheiro, de ir apreciar um conflito de rua com cristãos à mistura – sem grandes preconceitos – e, apesar de haver uma vontade de realismo evidente em todos os detalhes, ao nível dos diálogos o anacronismo é o tom predominante. Nesta sequência foca-se o tema do filme: há uma primeira perseguição pública aos cristãos, e desenvolve-se o interesse pessoal de Marcus Superbus por Mercia. O primeiro

⁴⁵¹ O uso dos sotaques linguísticos para evidenciar maniqueísmos passou a ser sistemático em filmes posteriores. Lembramos *Quo Vadis* (M. Le Roy, 1951), *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), *The Last Temptation of Christ* (M. Scorsese, 1988). Ainda é a codificação usada na série televisiva *Roma*, da HBO, de 2004-2005, não deixando de ser interessante notar como um modelo que foi estabelecido como convenção artificial no cinema sonoro nos anos 30 se manteve inalterável até aos nossos dias. Ver, a propósito desta questão das convenções estabelecidas para a pronúncia do inglês, a obra de Fraser, George MacDonald — *The Hollywood History of the World*, p. 6; ver também Wyke, M. — *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York: Routledge, 1997, p. 23, 133 e 139.

encontro entre Marcus e Mercia constitui um pretexto para usar as potencialidades dramáticas do grande plano e do tratamento da luz. O filme, aliás, mostra a importância que a Paramount Pictures atribuía à cinematografia que, no filme, esteve a cargo do excepcional fotógrafo e diretor de fotografia Karl Struss (1886-1981), que trouxe novos valores plásticos para o cinema. Pertencera ao círculo dos célebres fotógrafos Clarence H. White (1871-1925) e Alfred Sietglitz (1864-1946), e rumou a Hollywood nos anos 20, tendo sido contratado por DeMille como *still photographer*, mas a sua sofisticação em matéria dos filtros, lentes e luz – que começou a aplicar no âmbito da fotografia cinematográfica⁴⁵² – permitia-lhe produzir fotografias plasticamente inovadoras. De resto, tinha ganho o Óscar em 1927, com *Sunrise*, de W. F. Murnau. DeMille colocou-o a trabalhar com Wyckoff, mas o seu trabalho começou a destacar-se com *Forbidden Fruit* (1920). Em *O Sinal da Cruz* os elementos plásticos da imagem estão tratados de forma extremamente cuidada. Referimo-nos ao grande plano, à organização das formas na superfície da imagem, aos valores gráficos presentes e à gama de valores pictóricos atribuídos à luminosidade e aos seus contrastes.

Quando Marcus encontra Mercia, a escala da imagem que se oferece determina com uma precisão maior a relação que se estabelece entre o espetador e as personagens, por um lado, e entre as próprias personagens, por outro. Composto com valores lumínicos criteriosos, o efeito estético e emotivo do grande plano revela-se um recurso único da linguagem cinematográfica.

Ao conhecer Mercia, Marcus começa a mudar, e, mais tarde, numa sequência de vasto recorte bíblico que adapta livremente material dos Livros do Génesis e do Êxodo⁴⁵³, quando ela vai à fonte, o prefeito

⁴⁵² Eyman, Scott — *Idem*, p. 166.

⁴⁵³ Destacamos três passagens elucidativas da Bíblia: «E fez ajoelhar os camelos fora da cidade, junto a um poço de água, pela tarde, onde as moças saíam a tirar água.» (Génesis, 24, 11); «E a donzela era mui fermosa à vista, virgem, (...) e desceu

apaixona-se. Num filme com cristãos, o episódio na fonte constitui-se como uma cena de catálogo porque funciona como um lugar essencial do imaginário judaico e cristão, mais uma vez recorrendo à rememoração e reconhecimento como estratégia de aproximação do público.

Mas o trabalho de cinematografia associado à *mise-en-scène* revela-se em vários momentos do filme. Destacamos algumas sequências: a visão da corte de Nero e da subida dos cristãos para a arena, a composição dos conjuntos, o episódio de diálogo entre Marcus e Tigelino e o encontro dos cristãos em Roma. Nas várias sequências, as fontes iconográficas e compositivas estão solidamente alicerçadas na cultura europeia e são as da tradição pictórica do classicismo barroco: refiromo-nos à composição em diagonal que nos oferece a corte de Nero e à composição diagonal da subida dos cristãos para a arena. Os dois planos são frisos que contam histórias de massas enquadradas em composições evidenciadas por diagonais bem marcadas: escadas sob fundos arquiteturais. A coreografia das massas constitui uma das facetas que começou a mudar radicalmente na pintura a partir da Revolução Francesa. Exemplarmente trabalhada no teatro pelo encenador alemão Max Reinhardt (1873-1943) no princípio do século XX, a coreografia das massas em movimento transitou quase diretamente para Hollywood, para onde emigraram inúmeros cineastas, encenadores e artistas alemães no decurso dos anos 20 e 30. DeMille pôde, assim, impor-se como um dos realizadores que melhor soube trabalhar com grandes conjuntos de figurantes. Em algumas composições de conjuntos, o classicismo sobressai em composições triangulares bem enquadradas. Sublinhe-se também o uso do plano americano e o efeito de

à fonte, e encheu o seu cântaro, e subiu.» (Génesis, 24, 16); «E o sacerdote de Midia tinha sete filhas, as quais vieram tirar água, e encheram as pias para dar de beber ao rebanho de seu pai.» (Êxodo, 2,16).

chiaroscuro tipicamente barroco que se surpreende no diálogo entre Marcus Superbus e Tigelino, onde se evidenciam uma luminosidade e um efeito de contraluz extremamente depurados. No plano do sermão na Ponte Céstia, é preciso evocar múltiplas referências pictóricas, com destaque para um tratamento da luz que evoca a pintura de Rembrandt e a extraordinária composição triangular do conjunto. Também é preciso referenciar-se o trabalho fundamental desenvolvido no âmbito do *storyboard* concebido por Dan Sayre Groesbeck que já trabalhara com DeMille em filmes anteriores⁴⁵⁴.

Entretanto, no palácio, a imperatriz Popeia Sabina⁴⁵⁵ (Claudette Colbert) toma banho. Regressa-se à devassidão, agora no feminino. Na historiografia, na cultura e no cinema, a devassidão de Nero está indissociavelmente ligada ao papel que as mulheres desempenharam na sua vida, primeiro a mãe, depois a primeira esposa, e depois ainda a ambiciosa imperatriz Popeia Sabina. No filme, Popeia é caprichosa e vingativa, misturando-se nela o desejo de poder com a agressividade sexual. Ao longo de todo o filme, Popeia diverte-se com a hipótese da morte de Mercia e pressiona Nero para que esse desfecho ocorra. A sua aparição constitui uma das maiores *extravaganzas kitsch* do cinema: o banho em leite de burra⁴⁵⁶, justamente recuperando o interesse latente nos incidentes passados em casas de banho a que já fizemos referência, e que não passavam indiferentes ao público

⁴⁵⁴ Foram os casos de *Os Dez Mandamentos*, de 1923, e de *Os Rei dos Reis*.

⁴⁵⁵ Popeia Sabina (n. 31 d.C.) — a família pertencia à ordem equestre, pelo que havia a ambição de subir socialmente. Casou por duas vezes, e tornou-se amante de Nero, que se livrou do marido de Popeia para se unir a ela. Nero e Popeia terão tratado da morte da mãe de Nero, Agripina. Nero divorciou-se de Otávia e casou-se com Popeia. Mais tarde, grávida, morreu na sequência de um aborto forçado por Nero. Ver Salisbury, Joyce E. — *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2001, p. 285.

⁴⁵⁶ No filme, foi realmente um banho em leite em pó. Chierichetti, David — *Mitchell Leisen: Director de Hollywood*. San Sebastián: Filmoteca Española, 1997, p. 57-59. Na História, o banho em leite de burra está atestado como um costume frequente na vida privada das mulheres da aristocracia, tendo sido enaltecido pelo escritor Plínio-o-Velho.

de época. Sobrecarregada de elementos que devem mais aos ecletismos oitocentistas e ao gosto de *fin-de-siècle* do que ao classicismo do Mundo Antigo, a vida privada romana revela-se aqui por via do decorativismo que caracterizou o século XIX ao nível do mobiliário e num guarda-roupa que mais reflete as novas tendências da moda nos anos 20 e 30 do que o traje da aristocracia romana.

Trata-se de uma sequência inteiramente fechada em fronteiras visuais claramente definidas a partir da figuração das fontes que lhe marcam o início (a câmara afasta-se para revelar detalhes do plano) e o fim (a câmara reaproxima-se do ponto inicial e fixa-se). Para o espaço interior, DeMille ter-se-á baseado em modelos romanos reconstituíveis⁴⁵⁷.

No episódio, Popeia recebe Dacia (Vivian Tobin) para falarem de intrigas, percebendo-se o interesse sexual de Popeia por Marcus, os previsíveis ciúmes e o desejo de vingança resultante da rejeição. Ao longo do filme, Marcus e Mercia tornam-se as vítimas da dupla maquinação Tigelino-Popeia, e todas as intrigas giram à volta do desejo de poder de um pretoriano e de uma imperatriz que manipularão tudo e todos para conseguirem os favores de Nero. Na conversa entre as duas amigas repete-se e acentua-se o tom comezinho e anacrónico dos diálogos anteriores.

Popeia: Why, Dacia, you're perspiring with news.

Dacia: I was famished for a chat.

A sequência termina de forma sexualmente ambígua com Dacia a entrar na piscina depois de Popeia dizer: *Take off your clothes, get in here and tell me all about it.*

⁴⁵⁷ Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 66.

Mas os diálogos apenas servem de pretexto contextualizante numa sequência em que a força maior reside no cenário, no modo como os objetos e situações se ligam para sugerir outros (os gatos a lamber o leite), na exibição de detalhes fetichistas (os pés e sapatos de Dacia)⁴⁵⁸ e no estranho e poderoso erotismo criado com a invenção do banho de Colbert.

De seguida, o filme evolui para um conjunto de peripécias que se contam em montagem paralela e que integram o público na realidade cristã: o sermão, o suplício de Stephan, numa sequência de tortura violenta pelo que se sugere e não pelo que se vê⁴⁵⁹ (num artifício que DeMille voltará a usar), e o agressivo massacre dos cristãos. Nada mais resta a Marcus do que subtrair Mercia à sua devoção religiosa. Com este objetivo, Marcus leva Mercia para o seu mundo, acreditando que ela ainda pode modificar-se, obriga-a a assistir às diversões dos seus, forçando-a, até, a ser seduzida por Ancaria, «... the most wicked and talented woman in Rome...».

DeMille conciliou assim, e de forma única, o puritanismo vitoriano e dos primeiros colonos norte-americanos (apreciável nos comportamentos dos cristãos e de Mercia) com o decadentismo exibicionista do *fin-de-siècle*, evidenciado no exagero dos conteúdos eróticos e sexuais associados à civilização romana. No entanto, e apesar do tom hiperbólico da sequência, lembremos que na Roma neroniana os cultos helenísticos, orgíacos e dionisíacos estavam em plena expansão e recordemos também o erotismo exacerbado revelado pela descoberta dos frescos de Pompeia.

No episódio em que se dança e canta *The Naked Moon*, DeMille e Leisen prepararam cuidadosamente o cenário da orgia⁴⁶⁰, outro

⁴⁵⁸ Para este assunto, consultar Kerber, K.L. — *Erotic Symbolism*. New Delhi: Global Vision Publishing House, 2005.

⁴⁵⁹ Ver Fraser, George Macdonald — *The Hollywood History of the World*, p. 24.

⁴⁶⁰ Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 67.

espaço típico da representação do mundo romano. Já em 1930 DeMille se tinha aventurado noutra experiência em que Leisen também colaborara: *Madam Satan*, um dos três filmes que DeMille fez para a MGM, que se enquadrava perfeitamente nos grandes temas da carreira de alguém que teimava na ideia de produzir filmes que incluíam sempre cenas picantes e episódios de cama, e a quem Leisen se referiu com ênfase, considerando que «DeMille had no nuances. Everything was neon lights six feet tall: *Lust, Revenge, Sex*. You had to learn to think the way he thought, in capital letters.»⁴⁶¹. *Madam Satan* situava-se numa espécie de fronteira que se constituía como um primeiro teste para o Código Hays e contava a história de uma mulher que, para reconquistar o marido, se transformava numa sedutora reencarnação da *vamp* de outros tempos⁴⁶², no enquadramento de uma poderosa *mise-en-scène* situada no interior de um *zeppelin* repleto de elementos *Art Déco* e jogos de luz e eletricidade. Na sequência do baile, os números musicais foram detalhadamente trabalhados pelo coreógrafo Leroy Jérôme Prinz (que também coreografou o episódio com as bailarinas na corte egípcia de Seti I, em *Os Dez Mandamentos* de 1956), oscilando entre o *vaudeville* e um exercício modernista de *ballet* onde pontuava o bailarino Theodore Kozloff como *Mr. Electricity*⁴⁶³. Um dos aspetos mais interessantes do filme era a visualidade do corpo assumida pelos extraordinários figurinos do famoso Gilbert Adrian⁴⁶⁴ (que vestiu Garbo, Shearer e Crawford, entre outras),

⁴⁶¹ Gaines, Jane M. — «On Wearing the film *Madam Satan* (1930)». In Bruzzi, Stella e Gibson, Pamela Church — *Fashion Cultures: theories, explorations and analysis*. New York: Routledge, 2000, p. 161.

⁴⁶² Poole, W. Scott — *Satan in America: the Devil we know*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 144.

⁴⁶³ Gaines, Jane M. — *Idem*, p. 165-166.

⁴⁶⁴ Adrian Adolph Greenberg (1903-1959) — foi um famoso desenhador de moda e da sua prestação extensíssima destacou-se o guarda-roupa concebido para o filme *O Feiticeiro de Oz*.

destacando-se várias figurações seminuas, com relevo natural para a exibição do corpo de Kay Johnson (Madam Satan) ao envergarem um dos mais célebres e polémicos⁴⁶⁵ vestidos produzidos para um filme. A película provocou algum desconforto nos meios ligados à censura⁴⁶⁶. A questão do corpo foi evidentemente retomada em *O Sinal da Cruz*, e a sequência que se presencia em *The Naked Moon* passou na censura do Código Hays mas, quando o filme estreou, várias revistas lançaram a polémica das liberdades sexuais exibidas, o mesmo acontecendo por parte dos meios religiosos de Nova Iorque, do Ohio, de Kentucky. Naturalmente, o mundo católico mobilizou-se para atacar o filme⁴⁶⁷, mas Cecil B. DeMille opôs-se sempre a que se efetuassem cortes no filme. As canções e danças de Ancaria assumem-se como o contraponto certo para os poemas e orgias de Nero: Ancaria seduz Mercia, mas esta nem a ouve, nem a vê, tal como Ancaria não consegue suportar os cânticos cristãos, que se ouvem na rua, e que são a única coisa que parece interessar a Mercia. Na música e na *vida*, a águia e a pomba mostram-se em completa oposição, exibindo uma antítese de valores extraordinariamente contemporânea. De facto, na ausência de valores associada ao paganismo ressoava o eco de uma outra oposição contemporânea: a desordem ateuista *versus* valores cristãos, que DeMille abordara em *The Godless Girl*, em 1928, onde a protagonista afirmava em determinada altura que «This is the Scientific Age – we don't need a God!», centrando o filme nas grandes preocupações morais de DeMille e, naturalmente, no

⁴⁶⁵ Munich, Adrienne (ed.) — *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 135.

⁴⁶⁶ Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 57

⁴⁶⁷ DeMille escreveu na sua *Autobiografia* que Will Hays o chamou para saber o que é que ele iria fazer com aquela cena, ao que DeMille teria respondido que não iria fazer nada. Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality codes, Catholics and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 69.

eixo dos dilemas sobre a desordem comportamental que cativou a cultura ocidental nos anos 30 e que fez com que o filme fosse um sucesso na URSS e na Alemanha. Neste contexto, a dinâmica Mercia-Ancaria revela-se muito interessante porque o que se opõe passa por duas visões públicas do corpo, a representação de corpo pagão e a do cristão, que, no fundo, se constituíram como duas visões longamente construídas na cultura ocidental, invertendo a representação do corpo no cristianismo tudo o que parecia essencial no corpo greco-latino pagão. Com o cristianismo assistimos a uma outra exibição do corpo⁴⁶⁸, e um dos aspetos que torna o filme fascinante consiste na ambiguidade com que o corpo humano é tratado em diversos momentos, apresentando-se o corpo cristão como imagem inovadora contra a exibição e a desordem pagãs, num misto de atração fatal por ambas as vertentes⁴⁶⁹.

Marcus é aquele que está completamente integrado nos valores romanos e não reconhece outros, ao contrário de Nero, que sabe perfeitamente o que é que os cristãos pretendem, bem como o que o imperador deve fazer para o impedir. Marcus não tem uma noção clara do que representa a fé cristã e, por isso, tenta influenciar Mercia. Só à medida que as circunstâncias ficcionais evoluem é que Marcus entende a dimensão do culto a que Mercia se entrega e a dimensão pessoal dessa entrega. Diz Marcus:

Something has twisted you out of all natural feeling. Your kind of life, your faith has done it. I've always believed that cristianity was merely stupid, but it's vicious if it can do this to you (...). Don't you see what this thing has done to you? (...) It's made love impossible for you.

⁴⁶⁸ Simon Goldhill consagra várias reflexões ao tema. V. Goldhill, S. — *Amor, Sexo e Tragédia: A Contemporaneidade do Classicismo*. Lisboa: Aletheia Editores, 2006, p. 127.

⁴⁶⁹ Ver Sanders, Theresa — *Celluloid Saints: Images of Sanctity in Film*. Macon: Mercer University Press, 2002, pp. 38-39.

Tigelino interrompe os acontecimentos, e Mercia é presa. Marcus ainda tenta salvá-la intercedendo junto dos imperadores, mas Popeia manipula Nero e, não havendo conversão de Mercia à vista, Marcus percebe finalmente a extensão do seu isolamento e compreende que será obrigado a escolher entre Roma e a mulher que ama.

O palco começa a ser montado para o espetáculo final: até este ponto o filme desenvolveu-se dentro de parâmetros previsíveis. Um dos aspetos que se destaca desse conjunto é a organização do cenário e do guarda-roupa associados à vida romana, a cargo de Mitchell Leisen, que apresenta uma conceção visual bastante depurada da Antiguidade, se lembrarmos a linearidade e geometria do espaço conseguidos num cenário como a sala do trono de Nero, ou o grau de imaginação revelado na reconstituição da sequência onde se dança *The Naked Moon*.

Mas na arena tudo muda, e assume-se em pleno uma certa ideia do Império: em Roma, os jogos eram um espetáculo de poder e de morte⁴⁷⁰ muito pior do que qualquer das representações que deles se viu no cinema. A arena destinou-se a constituir um ponto alto no cinema sobre o Mundo Antigo e a mostrar uma complexa representação contemporânea de Roma como civilização predadora e dissoluta, associando-se a uma série de ideias fundamentais que a contemporaneidade definiu sobre a Roma imperial: a histeria coletiva, o pesadelo da exibição do mal e o martírio dos cristãos. Para o público contemporâneo, a representação de uma Roma cruel vinha ao encontro da necessidade de mostrar superioridade cultural. Ao mesmo tempo, estimulava-se o voyeurismo a partir do ponto de vista do público. Na arena,

⁴⁷⁰ Em 80 d.C. Tito organizou jogos onde, num só dia, houve uma carnificina de 9000 animais e combates de gladiadores até à morte. Nos jogos de Trajano, de 123 dias, mataram-se 11.000 animais e houve combates entre 10.000 gladiadores. Augusto tentou reduzir o número de espetáculos em Roma para dois por ano com sessenta pares de gladiadores. Mas nos tempos seguintes os números recrudesceram. Gooldhill, Simon — *Amor, Sexo e Tragédia: A Contemporaneidade do Classicismo*, p. 284.

todos dominam bem o seu papel: romanos, cristãos e leões⁴⁷¹. No século XIX, o ponto de vista do público já tinha aparecido como referência, por exemplo, numa obra do pintor Simeon Solomon (1840-1905), pré-raphaelita inglês, ao mostrar um grupo de mulheres a olhar a morte de um gladiador. Em DeMille, o estratagema surge como recorrente em vários filmes, e o ponto de vista do público encontra-se várias vezes sublinhado ao longo do espetáculo, dentro do espetáculo, num exercício de montagem extremamente eficaz, em que se destaca um impressionante efeito de dissolução da face de uma espetadora na máscara de um tigre, usando-se um fundido encadeado destinado a reforçar o sentimento de volúpia na visão da animalidade. Uma vez mais, partindo de uma tradição cultural já definida, o cinema construiu longamente o seu próprio ritual dos acontecimentos ocorridos na arena e, neste ponto preciso, DeMille levou o cinema de Hollywood para uma perfeição a que ele não regressou a não ser décadas mais tarde.

Para o cenário principal, DeMille construiu um anfiteatro maciço e esvaziou os jardins zoológicos locais⁴⁷², introduziu o espetáculo com um grande plano panorâmico da arena e um plano geral em *plongée* sobre os gladiadores. Ao longo de toda a sequência, sucedem-se planos de conjunto, planos americanos, grandes planos e planos de pormenor, todos eles precisos e destinados a favorecer e a sublinhar determinados detalhes extremamente significativos da narrativa visual. Nos jogos romanos, o público encontrava-se altamente estratificado, tal como a sociedade romana, com alas socialmente delimitadas. Para as elites romanas, os jogos eram um trampolim na busca de estatuto e de

⁴⁷¹ Lapeña Marchena, Óscar — *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, p. 242.

⁴⁷² Black, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, p. 66.

poder⁴⁷³. Embora se saiba que no tempo de Nero houve mulheres que caíram em desgraça por assistirem aos jogos⁴⁷⁴, a verdade é que na comitiva do imperador havia mulheres, e há testemunhos coevos que denunciam a presença de mulheres no público. Ocasionalmente, também apareciam mulheres na arena⁴⁷⁵.

Desde a sequência da orgia romana, a perspectiva de mostrar um espetáculo dentro de outro percorre todo o filme, inclusive em detalhes deliciosamente anacrônicos como o da matrona que critica o marido por não ter arranjado melhores lugares no Coliseu. DeMille concentra-se, precisamente, na representação de todo o tipo de detalhes do comportamento do público (espetáculo dentro do espetáculo que decorre na arena), mostrando homens e mulheres em planos em que se exibem reações contrastantes de volúpia, de prazer de ver a morte ou de sofrimento, como se as imagens refletissem um espelho de humanidade e desumanidade. A maestria relativa à exibição das massas aparecia como dado absolutamente adquirido, como sublinhou Martin Scorsese, ao dizer que DeMille sabia perfeitamente emoldurar o tratamento de grandes grupos⁴⁷⁶.

Nos tempos imperiais, no tempo de Tito, por exemplo, os jogos incluíam *penationes* e *venationes* (pelejas de animais), de longa tradição relacionada com o caráter imperialista de Roma⁴⁷⁷; havia execuções de criminosos, em que as vítimas eram crucificadas, ou

⁴⁷³ Goldhill, Simon — *Amor, Sexo e Tragédia: A Contemporaneidade do Classicismo*, p. 286.

⁴⁷⁴ Futrell, Alison — *The Roman Games: Historical Sources in Translation*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2006, pp. 154-155.

⁴⁷⁵ Markel, Rita J. — *The Fall of the Roman Empire*, Minneapolis: Twenty-First Century Books, 2007, p. 25. Ver também McCullough, Anna — *Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact Classical World*. Vol. 101, n.º 2, Winter 2008, pp. 197-209.

⁴⁷⁶ A citação de Scorsese encontra-se em Eyman, Scott — *Idem*, p. 324.

⁴⁷⁷ Os primeiros animais a aparecer nos jogos terão sido precisamente os elefantes. Futrell, Alison — *The Roman Games: Historical Sources in Translation*, p. 8.

damnatio ad bestias, espetáculos de *naumaquia* (reconstituição de batalha naval), outras reconstituições e encenações que envolviam mortes reais⁴⁷⁸, e combates entre gladiadores⁴⁷⁹. Nero, por seu lado, ofereceu ao povo romano todo o tipo de jogos: *Juvenales*, jogos de circo, jogos cénicos e combates de gladiadores. Nos *Juvenales* tolerou mesmo a participação dos velhos consulares e das velhas matronas. Nos Jogos Máximos, os papéis surgiam desempenhados pela maior parte das personagens das duas ordens e dos dois sexos, aparecendo Nero em companhia de membros do Senado. Estabeleceu, também, pela primeira vez em Roma, jogos quinquenais a que deu o nome de *Neronia*⁴⁸⁰.

Em *O Sinal da Cruz*, DeMille encenou combates de gladiadores, combates de homens contra animais, lutas de gladiadoras contra anões (que aconteceram em Roma, embora mais tarde, nos tempos de Domiciano), oferta de mulheres a gorilas e a crocodilos e o martírio do grupo de cristãos. O primeiro número é o dos gladiadores, o lado naturalmente obscuro da civilização romana⁴⁸¹, mas de longa tradição⁴⁸² sedimentada no aperfeiçoamento das mais profundas

⁴⁷⁸ Garrido Moreno, Javier — «El anfiteatro: una oscura imagen de la antigua Roma». *Berceo*, 149, 2005, p. 163.

⁴⁷⁹ Cfr. http://pt.wikipedia.org/wiki/Jogos_inaugurais_do_Coliseu [Consultado em 02/05/2011]

⁴⁸⁰ Joly, Fábio Duarte — *Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero*, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742005000200005&script=sci_arttext. [Consultado em 30/06/2009].

⁴⁸¹ Gooldhill, Simon — *Amor, Sexo e Tragédia — A Contemporaneidade do Classicismo*, p. 283. Diz-nos o autor: «A mestria burocrática e tecnológica de Roma — os aquedutos, as estradas e administração imperial — não consegue atenuar as diferenças gritantes de uma sociedade que adorava observar animais bravios a comer seres humanos vivos e ficava em êxtase quando via homens a esquartejarem-se uns aos outros.»

⁴⁸² Os combates de gladiadores estenderam-se desde os primórdios, 286 a.C., até ao século VI d.C. Tradicionalmente, os combates entre gladiadores provinham de antiga tradição, segundo a qual era necessário que sobre a sepultura de um morto combatessem dois homens, para que o sangue da vítima apaziguasse a alma do defunto. Ver, por exemplo, Futrell, Alison — *The Roman Games: Historical Sources in Translation*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2006, pp. 3-4.

virtudes romanas⁴⁸³, e que começara a ganhar novos significados na sociedade imperial⁴⁸⁴. O gladiador era treinado para matar e para morrer, tendo este universo visual ficado catalogado na pintura acadêmica do século XIX de que Jean-Léon Gérôme foi um cultor importante. Depois, o cinema italiano tinha fornecido *Cabíria*, em 1914, como referente fílmico.

Em *O Sinal da Cruz*, apresentam-se várias categorias de gladiadores e o público assiste a uma sucessão de detalhes de grande violência e crueldade⁴⁸⁵ através de planos e *inserts* em que determinados objetos surgem ampliados, sublinhando a extrema brutalidade ao mesmo tempo personalizando e dramatizando as lutas. Antes de os cristãos subirem para a arena, sucede-se, pois, um desfile de atrocidades: uma rapariga é comida por crocodilos; outra é oferecida a um gorila (o filme *King Kong* estava a ser nessa altura realizado pela RKO, companhia rival da Paramount Pictures); homens lutam com ursos até à morte; gladiadoras e anões lutam e matam-se em delírio, num infundável desfile de horrores que culmina com os cristãos a serem comidos pelos leões. Na realidade romana, o castigo dos criminosos constituía um espetáculo secundário, uma vez que os jogos terminavam com as lutas de gladiadores. No entanto, a presença dos cristãos na arena revela outro exemplo de um tema explorado na literatura e na pintura académica europeia, e a forma como Jean-Léon Gérôme imaginou e recriou o tema da entrada dos leões numa arena onde estão mártires a rezar forneceu certamente pistas visuais importantes. O cinema, contudo, ganhou a aposta: o conjunto dos leões a subirem para a arena em *O Sinal da Cruz* é um momento de cinema realmente impressionante, quer visual, quer sonoramente.

⁴⁸³ Goldhill, Simon — *Idem*, p. 288.

⁴⁸⁴ Garrido Moreno, Javier — *Idem*, p. 157.

⁴⁸⁵ Fraser, George Macdonald — *The Hollywood History of the World*. Penguin, p. 23.

A saída dos cristãos para a arena reproduz o trajeto da sombra para a luz, e as múltiplas metáforas obtidas com os jogos de luz e sombra convergem para este ponto. Em rebanho, os cristãos vão passar pelo ritual da conversão, sacrifício e purificação, e o cinema codificou bem esta passagem da sombra para a luz como aceitação do destino que canoniza o martírio cristão⁴⁸⁶. Até ao fim, Marcus ainda acreditava que podia salvar Mercia se ela renunciasse, o que não acontece porque Mercia continua a falar de eternidade. Marcus percebe que só poderá tê-la se aceitar a ideia da vida eterna, e então decide imolar-se com ela, o que torna o filme mais ambivalente do que a peça de Barrett. Na peça, Marcus convertia-se ao cristianismo. No filme, ele decide ir para arena, não por se converter a Cristo mas por amar Mercia. No último plano, Marcus e Mercia sobem juntos para a morte, em episódio a que já aludimos anteriormente. Não deixa de ser curioso notar que, nesta versão do período entre as guerras, os heróis se sacrificam, enquanto se salvam na versão de 1952, já depois da guerra.

Contemporâneo da Grande Depressão, *O Sinal da Cruz* foi considerado na altura escandaloso. O Código Hays entrou em vigor definitivamente em 1934 e, em 1944, quando o filme voltou a passar nas salas, acrescentou-se um prólogo «moderno» e retiraram-se as sequências mais ousadas, tendo sido repostas com essas mutilações até 1989, altura em que foi restaurado e, mesmo então, a estética *pre-code* ainda suscitou algum espanto. O principal problema relacionado com a censura de costumes passava pelas sequências de muita violência na arena. O filme é a preto e branco, mas veem-se gladiadores feridos a esvaír-se em sangue; todo o programa das festas circenses está repleto de números sádicos de todo o género

⁴⁸⁶ O tema da aceitação da morte voltará a estar presente em *The Robe* (1953), de H. Koster.

(a mulher nua oferecida ao gorila, de clara conotação sexual, a luta entre anões e amazonas, a mulher que é comida pelo crocodilo e a visão de cabeças decepadas, entre outras preciosidades...). Depois, para além de exibir o corpo masculino e feminino praticamente nus (as mártires cristãs e os amantes de Nero), ainda associou os comportamentos pagãos e decadentes à exibição de conteúdos homoeróticos na célebre sequência *The Naked Moon*. Mas, para DeMille a questão sexual era indissociável da própria vida, e valeu-lhe frases como a que transcrevemos, e que foi publicada em 1930, numa revista portuguesa de cinema de época: «A obra da carne é para os seres humanos o que a agulha magnética é para um pedaço de terra.»⁴⁸⁷ A exibição destes pontos de vista tornou-se problemática e, na época da estreia, a Paramount enviou uma cópia do *script* a um dos membros mais importantes da comunidade de fé de Nova Iorque, o bispo e teólogo metodista Christian F. Keisner. A resposta foi:

The script sent to me is repellant and nauseating to every thinking Christian. It endeavors to get a lot of lewd scenes and sex-appeal exhibitions on the screen and then dresses the whole with a cheap and unhistorical hodge-podge of hymns and incidents from sacred Christian martyrdom...(...)⁴⁸⁸

Essa marca constituiu-se também, justa ou injustamente, e até hoje, uma característica invariavelmente associada à representação fílmica dos comportamentos e mentalidades na Roma imperial. Em 1934, DeMille voltou a tentar inserir conteúdos ousados no seu

⁴⁸⁷ DeMille, Cecil — «A questão sexual no cinema». *Cinéfilo*, n.º 74, 18 de janeiro de 1930, p. 10.

⁴⁸⁸ Barrios, Richard — *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York: Routledge, 2002, p. 91.

filme seguinte, mas o Código Hays já não o permitiu⁴⁸⁹ da mesma forma. O filme chamava-se *Cleópatra*.

3.2. A serpente do Nilo: um fresco sobre o Egito Ptolomaico em *Cleópatra* (1934)

Cleópatra é uma das mais famigeradas reconstituições históricas de Cecil B. DeMille, um dos filmes que, nas habituais apreciações sobre o cineasta, mais se confunde com os preconceitos desfavoráveis e a ironia fácil que sobre ele tem recaído.

João Bénard da Costa

As representações relativas a Cleópatra VII, Thea Filopator Nea Ísis (rainha entre 51-30 a.C.), e às suas relações com Roma têm sofrido mudanças em função de culturas e meios de comunicação, e refletem, com particular incidência, representações de raça, império, sexo e poder feminino⁴⁹⁰. Desde o seu próprio tempo, o caso de Cleópatra VII refletiu a parcialidade com que se fez a História. Os contemporâneos dos círculos ligados a Otaviano, futuro imperador, logo a assumiram como *meretrix regina*, a rainha derrotada pela República, e criticaram-lhe o comportamento sexual⁴⁹¹.

À semelhança do que aconteceu, durante muito tempo, com o estudo do período helenístico, a historiografia desprezou até bastante tarde o estudo da dinastia ptolomaica. A época só começou a ser devidamente estudada na última década do século XX e

⁴⁸⁹ Barrios, Richard — *Idem*, p. 83.

⁴⁹⁰ Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, p. 74.

⁴⁹¹ É o caso do poeta Sextus Propércio, do círculo de Mecenas e de Otaviano, ou os casos de Horácio, Virgílio e Díon Cássio. V. Wyke, Maria — *The Roman Mistress*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 195 e 207.

materializou-se em atividades de divulgação que, inclusivamente, ultrapassaram os meios académicos⁴⁹², e o discurso de certa historiografia recente não erradicou totalmente as parcialidades anteriores. Segundo Maria Wyke, a biografia de Cleópatra, de E. E. Rice, publicada em 1999, ainda avança com uma visão subjetiva e trágica da rainha ptolomaica. O mesmo se passa com os trabalhos escritos por Michael Foss, *The Search for Cleópatra*, de 1997, ou Laura Foreman, *Cleópatra's Palace: in Search of a Legend*, de 1999. Diz-nos Wyke que muita historiografia do século XX estruturou a representação da rainha egípcia como objeto erótico, tanto para autores, como para leitores que, normalmente, ou maioritariamente, eram masculinos.

Cleópatra VII foi rainha num tempo helenístico, e coroada em moldes egípcios, ou seja, orientais. Revestindo-se de conotações ideológicas importantíssimas, tanto para o Egito como para o próprio futuro espiritual de Roma, o seu poder integrava-se na divinização do culto dinástico dos reis mortos, fortemente sacralizado e parte integrante do culto público. Os Ptolomeus divinizados usavam as insígnias dos deuses, e o culto das rainhas inseria-se neste conjunto. Além disso, a dinastia ptolomaica filiou-se em determinadas divindades que a fundamentavam ideologicamente, caso do casal divino Serápis e Ísis, *theoi soterioi* (deuses salvadores), deuses que a sustentavam: Cleópatra VII assumiu o qualificativo de encarnação divina, *Nea Ísis*, a partir de 34 a.C. Para os romanos, tal constituía uma barbaridade animal, e Cleópatra foi desprezada porque ousou opor um deus que ladra (Anúbis) a Júpiter⁴⁹³. As denominações adotadas por Cleópatra também denotavam um apego profundo e nacionalista ao território e povo egípcio,

⁴⁹² Sales, José das Candeias — *Ideologia e Propaganda Real no Egito Ptolomaico (350-30 a.C.)*. Lisboa: Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005, p. 24-27.

⁴⁹³ Wyke, Maria — *The Roman Mistress*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 208.

facto que a tornava numa soberana muito especial, rainha de uma monarquia helenística, o Egito, e vista como tal⁴⁹⁴. Coroadas como *theos*, à semelhança de outros reis da dinastia, no seu tempo o exercício da soberania já estava condicionado e limitado pelo reconhecimento de Roma, que não valorizou nenhum dos epítetos ou qualidades da rainha. Os poetas romanos também não. Mais: a própria historiografia que narrou a história das relações de Cleópatra VII com Júlio César e Marco António valorizou o confronto de duas tendências de poder antagónicas nas concepções e nos interesses⁴⁹⁵. Com o nascimento de Cesarião, Cleópatra insistiu na doutrina estereotipada da legitimação pelo nascimento divino, uma vez que Cesarião tinha um destino a cumprir em relação a Roma, e tornava-se necessário mostrá-lo como um novo Hórus. Para tanto, Cleópatra usou nomes conhecidos e contextualizados no ambiente cultural grego e egípcio.

Dizem-nos os dados da historiografia e da cultura que Cleópatra pretendeu formar com Marco António um estado romano-egípcio com carácter hereditário. O encontro extraordinário das hostes egípcias de Cleópatra VII com os três chefes romanos — Júlio César, Marco António e Otaviano — assinalou uma alteração radical nos moldes da vida política do Mediterrâneo. Cleópatra, o Egito e, em sentido mais vasto, o Oriente foram aparentemente vencidos, e o Império Ocidental de Océlio César Augusto triunfou. De acordo com muita da historiografia moderna, a vitória em Actium, em 31 a.C., culmina um processo de fim da República Romana, mas

⁴⁹⁴ Sales, José das Candeias — *Idem*, p. 204. V. também Lapeña Marchena, Óscar — *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355>. O autor afirma também: «En el caso de la Antigüedad cinematográfica, el caso más emblemático se refiere al personaje Cleópatra, que prácticamente siempre ha sido mostrada como alguien exótico, oriental, sensual, irracional y prácticamente nunca como lo que era, la máxima representante de una monarquía helenística.»

⁴⁹⁵ Sales, José das Candeias — *Idem*, p. 54.

representa de forma inequívoca a valorização de tudo o que se assumia como tradicionalmente romano. Otaviano possuía uma noção clara do que pretendia para a esfera pública e, porque foi um acérrimo defensor das tradições romanas, colocou-se sempre no papel de defensor da República. Segundo o historiador Pierre Grimal, a ambição de Otaviano salvou a civilização romana⁴⁹⁶. A sua vitória sobre Cleópatra, representando a vitória do masculino sobre o feminino, constituiu-se como um mito patriarcal fundador da cultura ocidental⁴⁹⁷. E, apesar de valorizar as tradições romanas, Otaviano transformou, por sua vez, a comunidade de cidadãos romanos numa comunidade de súbditos ao estilo oriental. Enfim, uma vez esmagadas as intenções de Cleópatra, a historiografia e a propaganda romanas foram-lhe unanimemente desfavoráveis. Esta construção, a que a historiografia mais recente deu estranhamente continuidade, tem sido problematizada por Maria Wyke, que a considera parte integrante do mito patriarcal do poder de Augusto, equilibrado na competição entre oposições dicotómicas: liberdade e tirania, oeste e leste, macho e fêmea⁴⁹⁸.

O mito de Cleópatra e os objetos típicos que tradicionalmente se lhe associam (a carpete, a barca, a áspide⁴⁹⁹) teceram-se na cultura ocidental desde o seu próprio tempo⁵⁰⁰, prolongaram-se durante a Idade Moderna⁵⁰¹, mas foram particularmente explorados ao longo do

⁴⁹⁶ Grimal, Pierre — *A Civilização Romana*. Lisboa: Ed. 70, 1993, p. 51.

⁴⁹⁷ Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, p. 75.

⁴⁹⁸ Wyke, Maria — *The Roman Mistress*, p. 200.

⁴⁹⁹ Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. — *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009, p. 73

⁵⁰⁰ César incluiu-a em *A Guerra Civil*, figura em Plutarco, nas *Vidas*, e em Suetónio, nas *Vidas*. Díon Cássio refere-se à sua visita a César na sua *História de Roma*.

⁵⁰¹ Miguel Ângelo representou-a num desenho sobre papel, de cerca de 1534. Referenciamos apenas alguns outros exemplos de representações pictóricas: (c. 1500) Andrea Solario, *Cleópatra*; (1520) Giampetrino, *Cleópatra*; (1533-34) Michelangelo, *Cabeça de Cleópatra*; (c. 1630) Massimo Stanzione, *Cleópatra*; (1635)

século XIX⁵⁰², e essa visão estereotipada impediu que se estudasse o papel político e cultural desempenhado pela rainha⁵⁰³. A redefinição académica dos mitos em torno dela contou, ainda no século XIX, com a publicação de uma biografia, em 1864, que adotou a sua defesa, a obra do historiador alemão Adolf Stahr (1805-1876). Mas no século XIX a visão historiográfica dominante não foi essa, antes se constituiu como uma conceção ideológica que deu continuidade às ideias produzidas na Antiguidade, destruindo a imagem da rainha. Escritos em 1802, os célebres relatos de Dominique Vivant Denon (1747-1825), egiptólogo e erudito que participou na campanha napoleónica no Egito, são disso exemplo. No relato sobre Alexandria, local onde «o império da glória cedeu ao império da volúpia»⁵⁰⁴, reflete-se firmemente o tipo de visão que as representações históricas de oitocentos repetiram à exaustão. Tal visão era a do projeto de ocupação do Oriente — desejado pela Europa — de que Napoleão Bonaparte representa um momento fundador. Na cultura ocidental, o discurso orientalista mais não foi do que um meio de extensão do imperialismo europeu⁵⁰⁵. O filão do espetáculo do Egito oferecido aos olhos

Alessandro Turchi, *A morte de António e Cleópatra*; (1639) Guido Reni, *Cleópatra*; (1642-43) Claude Lorrain, *O Desembarque de Cleópatra em Tarsus*; (1658) Jan de Bray, *(O Banquete de António e Cleópatra)*; (1710) Francesco Trevisani, *O Banquete de Marco António*; (1746-47) Giambattista Tiepolo, *O Banquete de António e Cleópatra*; (1746-47) Giambattista Tiepolo, *O encontro de António e Cleópatra*; (1748) John Parker, *A morte de Cleópatra*. Trata-se apenas de alguns exemplos selecionados de uma lista que é muito mais vasta.

⁵⁰² Citamos, por exemplo, a ópera *Cléopâtre*, de Jules Massenet, estreada em 1914. Em 1759 aparece a obra de Anton Raphael Mengs, *Augusto e Cleópatra*; (1838) E. Delacroix, *Cleópatra e o camponês*; (1866) Jean-Léon Gérôme, *Cleópatra e César*; (1874) Jean-Andre Rixens, *A morte de Cleópatra*; (1885) do pintor Sir Lawrence Alma-Tadema, *António e Cleópatra*; (c. de 1887) Gustave Moreau, *Cleópatra*.

⁵⁰³ Gimeken, Jaap Van — *Screening Difference: how Hollywood's Blockbuster Films imagine Race, Ethnicity and Culture*. Maryland: Rowman and Littlefield, 2007, p. 46.

⁵⁰⁴ Denon, Dominique Vivant — *Viagem ao Alto e ao Baixo Egito*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2004, p. 56.

⁵⁰⁵ MacKenzie, John M. — *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester University Press, 1995, (prefácio), p. XII.

do Ocidente resultava inesgotável e constituiu-se como um dos temas principais do discurso orientalista⁵⁰⁶, assumindo um timbre muito especial em duas obras de referência: *Cleópatra nos Terraços de Philae*, de 1896, do pintor e orientalista norte-americano Frederick Arthur Bridgman (1847-1928), e *Cleópatra testando venenos em prisioneiros*, de 1887, da autoria de Alexandre Cabanel (1823-1889). Em ambas, os anacronismos dominam (a tridimensionalidade, a organização das formas nas composições, as poses e atitudes adotadas). Tudo passa por estereótipos caracterizadores do orientalismo: a questão sexual, a crueldade, o luxo⁵⁰⁷. No entanto, os anacronismos transformam-se em pormenores secundários face à capacidade de recriação e reinvenção artificial e artificialista de um tempo histórico.

Ao longo do século XIX e em princípios do século XX (lembremos a ópera *Cléopâtre*, de Jules Massenet, estreada em 1914), o mito de Cleópatra emergiu, portanto, como uma narrativa mediatizada segundo determinados códigos prévios, uns de índole visual, outros de índole racista: a brancura e a africanidade constituíram tema para um longo debate historiográfico⁵⁰⁸, os traços fisionómicos peculiares (o nariz) transformaram-se no fundamento de um comportamento fútil, volúvel e inferior, por um lado, e potenciador assinalável do rumo da História⁵⁰⁹, por outro. A representação contemporânea de Cleópatra não escapou a uma operação eficaz de inserção de anacronismos, intertexto, montagem, fragmentação e interpolação que a cultura ocidental lhe impôs e que, naturalmente, contaminaram

⁵⁰⁶ É a tese de Edward Said. Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, p. 80.

⁵⁰⁷ Burke, Peter — *Eyewitnessing: The Uses of Image as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001, p. 129.

⁵⁰⁸ Shohat, Ella — *Taboo Memories, Diaspora Voices*. Durham: Duke University Press, 2006, pp 167-182.

⁵⁰⁹ Assim se referiu a ele o historiador irlandês J. B. Bury (1861-1927) em *Cleópatra's Nose*, um famoso estudo de 1916. V. Bury, J.B. — *Selected Essays*, 1930.

a visão do cinema. Trata-se de um procedimento recorrente em matéria de cultura a que Bénard da Costa se referiu em 1991⁵¹⁰.

Aparecendo o cinema no pico do imperialismo europeu no mundo, a reconstituição da civilização egípcia foi, essencialmente, um pretexto decorativo para o sublinhar de dois pontos: a miragem imperialista europeia e norte-americana, já iniciada nas campanhas militares anteriores e na maior parte das produções culturais oitocentistas, desde as operações arqueológicas à ópera *Aida*, de G. Verdi, como vimos anteriormente, e a representação dos amores de um determinado arquétipo de mulher oriental que o Ocidente sintetizava em Cleópatra. Desde o início, o cinema revelou-se como o melhor veículo para a transmissão e massificação de mitos irracionais e populares associados aos mistérios da cultura egípcia e organizados no conceito algo sincrético de egiptomania. No caso do Egito, o mistério da morte constituiu sempre a principal obsessão. Tema alegórico em *A Flauta Mágica*, de Mozart, tema histórico de fundo da ópera *Aida*, constitui o desfecho natural dos mitos em torno da rainha. Na representação ocidental do tema egípcio, a ideia de morte do Ocidente por contaminação de uma civilização perigosa e letal tem sido dominante⁵¹¹.

Um dos primeiros filmes marcantes sobre o tema, *Marcantonio e Cleopatra*, de Enrico Guazzoni, de 1913, produzido pela Cinè, deu continuidade às visões imperialistas de oitocentos e representou uma incursão fundamental de Cleópatra no cinema⁵¹².

⁵¹⁰ Bénard da Costa, J. — *Cleópatra*, Ciclo Cecil B. DeMille. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1991.

⁵¹¹ Típicos do catálogo da egiptomania, salientem-se fenómenos como a múmia, o sarcófago, a pirâmide, a maldição, tudo se resumindo num problema explorado à exaustão: a morte no Antigo Egito. Lapeña Marchena, Óscar — *La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado*, 2007, p. 242. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355>. [Consultado em 9/11/2011]. Ver também o artigo de Schroeder, Caroline T. — «Ancient Egyptian Religion on the Silver Screen: Modern Anxieties about Race, Ethnicity and Religion», *Journal of Religion and Film*, vol.7, n.º 2, outubro de 2003.

⁵¹² Houve *Cléopâtre*, de G. Meliès, de 1899, *Cleópatra*, de Helen Gardner, de 1912, e *Cleópatra*, de J. Gordon Edwards, de 1917, com Theda Bara. As primeiras

Realizado sobre o signo cultural da representação e filmagem de peças de Shakespeare numa produção que também herdava as convenções teatrais oitocentistas, o filme adaptava procedimentos mais próprios do cinema, como os locais de filmagens, a encenação de massas, a profundidade de campo ou a iluminação, explorando o *chiaroscuro*. Também se integrava progressivamente nos pressupostos das miragens imperialistas italianas financiadas pelo mesmo Banco de Roma que tinha investimentos no Norte de África e partilhava interesses com a política externa italiana no continente africano⁵¹³. Usando uma clara estratégia de manipulação do público, pelo recurso a intertextos múltiplos, o filme funcionava como um pretexto para o público moderno entender melhor a continuidade da missão italiana em África⁵¹⁴. *Marcantonio e Cleópatra* passava nos cinemas precedido de imagens documentais de monumentos faraônicos de Karnak. Segundo E. Guazzoni, o que mais o interessou foi a reconstituição histórica em moldes menos shakespearianos e mais orientalizantes⁵¹⁵, que iam, precisamente, ao encontro da tradição do orientalismo oitocentista mais condizente com a representação pictórica de Cleópatra na cultura ocidental.

Cleópatra, de Cecil B. DeMille, reproduziu de forma conservadora, o que não é, à partida, um defeito, o mito do Ocidente masculino vencedor contra o Oriente feminino vencido⁵¹⁶. Cortando com as representações cinematográficas anteriores baseadas no mito da ameaçadora *vamp*⁵¹⁷ (que, apesar de tudo, DeMille retomara em

Cleópatras foram compostas para aparecerem como *vamps*, na tradição oitocentista das mulheres caídas e predadoras. Theda Bara era o anagrama de Arab Death.

⁵¹³ Em 1911, lembremos a intervenção italiana na Turquia, na Tripolitânia e na Cirenaica. Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*. New York: Routledge, p. 75.

⁵¹⁴ Wyke, Maria — *Idem*, p. 79.

⁵¹⁵ Wyke, Maria — *The Roman Mistress*, Oxford University Press, 2002, p. 250.

⁵¹⁶ Wyke, Maria — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, p. 96.

⁵¹⁷ Wyke, Maria — *Idem*, p. 89.

1930, com *Madam Satan*), o realizador reinterpretou o *problema* de Cleópatra em termos do seu próprio tempo⁵¹⁸, recorrendo a múltiplos pontos da visão historiográfica dominante até aos anos 30. No princípio do século XX, os trabalhos do célebre egiptólogo inglês Arthur Weigall (1880-1934), *The Life and Times of Cleopatra*, de 1914, e a ficção do escritor Oscar Von Wertheimer, *Cleopatra – A Royal Voluptery* deram continuidade ao descrédito da personagem histórica e afirmaram um ponto de vista tendencioso em que o papel da rainha enquanto mulher aparecia desvalorizado. Por altura do lançamento do filme, a Paramount promoveu uma bolsa de estudo, a *Cleopatra Scholarship*, para quem ganhasse um concurso sobre Cleópatra, aconselhando os concorrentes a lerem passagens de Wertheimer e de Weigall, o que relaciona o filme, pelo menos em boa parte, com interpretações estabelecidas a partir destas propostas, passando outras referências de DeMille a Plutarco, Shakespeare e a George Bernard Shaw⁵¹⁹.

O filme de DeMille institui-se, assim, como um filme do cânone, uma narrativa conservadora dirigida maioritariamente a uma sociedade conservadora. Lançado numa altura particularmente complexa para o cinema, três meses depois de a Igreja Católica ter desencadeado um grupo de pressão de católicos prontos a boicotar filmes considerados imorais, a Legião da Decência, que logo intercetou dois filmes com Mae West, o filme preparava-se para encontrar alguns obstáculos. No entanto, é preciso salientar que, em 1934, DeMille já dispunha de uma grande liberdade criativa dentro dos estúdios da Paramount, principalmente desde que Ernst Lubitsch (1892-1947), seu grande admirador, fora nomeado para um cargo

⁵¹⁸ Hamer, Mary — *Signs of Cleopatra*. Londres: Routledge, 1993, pp. 104-105.

⁵¹⁹ A referência é feita pelo próprio DeMille na apresentação do filme *Cleopatra*. Cfr. o depoimento no vídeo citado na bibliografia: MrFilmschatten (2011, 17 de novembro) *Cleopatra (1934)*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=QzclGfãJN8E>. [Consultado em 6 de dezembro de 2011].

executivo nos estúdios⁵²⁰. Mas também é preciso sublinhar que, apesar de pertencer ao cânone, o filme *Cleópatra* funciona como um filme atento às mudanças sociológicas da época⁵²¹. No período entre as guerras, as transformações proliferaram na sociedade e na cultura norte-americana⁵²², e uma das alterações mais profundas radica no papel da mulher, que adquiriu uma maior importância social e política. DeMille interpretou em pleno esse novo papel da mulher e, nas suas comédias românticas de finais dos anos 20 e princípio dos anos 30, assumiu mostrar ao público um tipo de mulher que desempenhava um novo tipo de funções públicas que não deixavam de incomodar os setores mais conservadores na sociedade norte-americana e na europeia. Após uma difícil luta de décadas, na década de 40 as mulheres começaram realmente a ter direito de voto e a poder desempenhar um papel político real que chocava com as funções tradicionalmente por elas desempenhadas, e ainda socialmente assumidas e reproduzidas nas representações culturais e nos discursos historiográficos. Publicado em 1934, lia-se o seguinte artigo de W. W. Tarn, na obra *Cambridge Ancient History*: «For Rome, who had never condescended to fear any nation or people, did in her time fear two human beings; one was Hannibal, and the other was a woman»⁵²³. Como se verifica, o discurso historiográfico académico ainda reproduzia concepções tradicionais longamente enraizadas⁵²⁴.

⁵²⁰ DeMille tinha tanto poder dentro dos estúdios da Paramount que podia inclusivamente entrar por uma porta especial. Barahona, Fernando Alonso — *Cecil B. DeMille*. Barcelona: C.I.L.E.H., p. 53.

⁵²¹ Wyke, Maria — *Idem*, p. 94-95.

⁵²² Echart, Pablo — *La Comedia Romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 25.

⁵²³ A passagem é citada em Hamer, Mary — *Signs of Cleópatra*. London: Routledge, 1993, p. 106.

⁵²⁴ Mas vamos mais longe: em 1933, o historiador alemão Ludwig Curtius divulgou em Roma descobertas sobre Cleópatra. Na publicação sublinhou a derrota da rainha pelas tropas de Vipsânio Agripa e associou os traços fisionómicos da imagem da

É por aqui que reafirmamos que, em *Cleópatra*, DeMille reinterpretou vários problemas em termos do seu tempo e, embora não se afastando das interpretações dominantes, captou a mudança cultural. No filme, o mundo romano é um mundo masculino em que as mulheres não desempenham nenhum papel de destaque visível. A rainha egípcia vem perturbar essa ordem, porque no seu mundo ela manda e os homens lhe obedecem. Toda a primeira parte do filme assenta nesse medo social de encarar uma mulher que comanda e que assume um papel ativo em todos os níveis, desde o plano político (ainda muito diluído, evidentemente) até ao plano sexual.

Depois, *Cleópatra* também se articula com outro tipo de mudanças que ocorria na sociedade norte-americana e que tinha que ver com o modo como ela reagia ao fenómeno da imigração. Nas sequências da chegada de Cleópatra a Roma e nos banhos, Roma reage à estrangeira. Primeiro, a plebe romana troça dela numa curta cena em que se exhibe o domínio do realizador sobre a composição coreografada de pequenos grupos⁵²⁵, e, depois, os patrícios, na pessoa do próprio Marco António, desconfiam da mulher oriental e da sua insidiosa influência. O filme apresenta o ponto de vista de defesa das virtudes dos *founding fathers* anglo-saxónicos contra a chegada de novos imigrantes⁵²⁶. Na festa da casa de César repete-se o estratagema já usado em *O Sinal da Cruz*: a aristocracia romana entrega-se a conversas frívolas e a intrigas de todo o tipo, reproduzindo-se a realidade de um certo estilo de vida norte-americano moderno e muito menos os usos, costumes

rainha às teorias fisionómicas racistas muito em voga em tempos da ascensão do fascismo e do nazismo, defendendo que determinados traços revelariam as tendências incestuosas da rainha com os Ptolomeus, revelariam negritude e, noutros casos, a tão celebrada teimosia da rainha. Ver Hamer, Mary — *Idem*, p. 116.

⁵²⁵ Royster, Francesca T. — *Becoming Cleópatra: the Shifting Image of an Icon*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 85.

⁵²⁶ Wyke, Maria — *Idem*, p. 96

e ambientes de vivência das famílias aristocráticas romanas, como viu Nuno Simões Rodrigues⁵²⁷. *Cleópatra* expõe subtilmente muitos dos receios coletivos a que temos vindo a fazer referência: o medo dos estrangeiros e o medo da mulher em vias de se tornar independente do homem. Expõe o medo coletivo de uma mulher portadora de uma nova imagem e, nesse contexto, a personalidade de Claudette Colbert adequava-se perfeitamente à novidade. Não era a imagem de uma tentadora, como o fora a *vamp* Theda Bara, mas correspondia ao novo visual da mulher dos anos 30. Sob o signo das descobertas de Howard Carter no Egito, em 1922, a que já aludimos a propósito da primeira versão de *Os Dez Mandamentos*, tal imagem articulava-se bem com a mania egípcia que se sentiu na Califórnia nos anos 20⁵²⁸, e um pouco por todo o mundo. O ouro que resplandecia no túmulo do faraó Tutankhamon ditou a continuidade do revivalismo egípcio segundo moldes novos⁵²⁹. A descoberta de Howard Carter influenciou os *designers* de todo o mundo⁵³⁰, e os próprios protagonistas da descoberta, Howard

⁵²⁷ Rodrigues, Nuno Simões — «Least that's what Plutarch says – Plutarco no Cinema». In *Plutarco e as Artes: Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p. 201.

⁵²⁸ Exemplo da mania egípcia foi a abertura do Egyptian Theater, o Teatro Graumann, em Hollywood, em 1922. Disponível em http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6. [Consultado em 5/07/2009].

⁵²⁹ Ver Curl, James Stevens — *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. New York: Routledge, 2005, p. 373. O autor defende que a descoberta de Carter influenciou decisivamente a reprodução de objetos relacionados com o Antigo Egito. Diz-nos ele: «Further impetus to the use of egyptianisms in design was given by the discovery of the tomb of pharaoh Tutankhamun in 1922, (...) which had a tremendous effect on the decorative arts in Europe and America.»

⁵³⁰ A tendência já era anterior. Lembremos o guarda-roupa em estilo egípcio para uma Cleópatra dos Ballets Russes, de Diaghilev, em 1918, desenhado por Sonia Delaunay e diretamente inspirado em peças existentes no Museu do Louvre. Ver sobre este assunto Elliott, Bridget — «Art Déco Worlds in a Tomb: Reanimating Egypt in Modern(ist) Visual Culture». *South Central Review*, vol. 25, n.º 1, 2008, pp 114-135. Disponível em http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6. [Consultado em 5/07/2009].

Carter e Lord Carnarvon, contribuíram para enfatizar o lado mediático, operático e cinematográfico do acontecimento⁵³¹ que mais diretamente influenciou o advento do denominado *Nile Style*. A linearidade egípcia foi captada por *designers* como Sonia Delaunay e Georges Lepape ou joalheiros como Cartier, estabelecendo-se uma ponte com a linguagem contemporânea da *Art Déco* que atingiu o seu pico na exposição parisiense de 1925, o mesmo se passando em relação ao uso de cosméticos. Atendendo a que a maquilhagem era um dos elementos que identificava uma mulher moderna, as revistas femininas dos anos 20 e 30 desenvolveram claramente uma estratégia de *marketing* atenta ao consumo feminino ao cruzarem a ideia de modernidade com o consumo de cosméticos inspirados no Egito Antigo⁵³².

Estes dados permitem contextualizar melhor o filme *Cleópatra*. Destacando-se neste conjunto de elementos, o estilo pessoal de Claudette Colbert marcou fortemente a moda da época⁵³³, e a egípto-

⁵³¹ «Although the first account for Carter's published description was clearly "scripted" for the reader by heightening the suspense and stressing the glint of the golden artifacts, both descriptions — the official and the unofficial — focus on the theatrical qualities of the event. (...) Carter described the contents of the tomb as opera props set the tone for the sensational press coverage that followed. (...) Lord Carnarvon, a film buff, sold the exclusive rights to covering the excavation to the *Times* newspaper. Envisioning how the story might be told, Carnarvon made a series of notes in the form of a film script with different scenes that included "a look at the treasures," "the unveiling of the mummy," and "a strong and uplifting ending". Hollywood companies such as the Goldwyn Picture Company Ltd. soon started preparing film scripts of the event, none of which ended up being produced.» Elliott, Bridget — «Art Déco Worlds...» Disponível em http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6. [Consultado em 05/07/2009]. O acontecimento desencadeou um fenómeno de moda que se popularizou rapidamente. Em 1924 construiu-se uma réplica do túmulo do faraó Tutankhamon no Parque de Diversões na *British Empire Exhibition*, no estádio de Wembley, em Londres. As revistas começaram a publicar fotos com os artefactos provenientes do túmulo.

⁵³² Landy, Marcia (ed.) — *The Historical Film: History and Memory in Media*. London: The Athlone Press, 2001, p. 134.

⁵³³ Condon, Suzanne — *How Hollywood manipulates History through Costume*. Portsmouth: University of Portsmouth, abril, 2007. Disponível em <http://dissertations.port.ac.uk/179/01/CondonS.pdf>. [Consultado em 5/07/2009].

mania deveu muito a um tipo de elegância que Colbert impôs e que parecia aproximar-se muito mais do estilo de representação das imagens femininas do Antigo Egito, como a da própria Cleópatra, em Denderah, no Egito. Mais tarde, aconteceria o mesmo com *Cleópatra* (1963), de Mankiewicz, desencadeando nova voga de influência egípcia, por exemplo, na globalização da sombra azul nas pálpebras das mulheres dos anos sessenta, a imitar a caracterização de Elisabeth Taylor no filme.

Os trajes originais de Cleópatra podiam ser trajes gregos, embora feitos em tempos do domínio romano⁵³⁴. Ao mesmo tempo, Cleópatra reclamou toda a herança cultural do faraonato tradicional. Isto diz-nos muito sobre a dificuldade de recriar a roupa da rainha egípcia. Em *Cleópatra*, o trabalho do guarda-roupa coube ao chefe da equipa da Paramount, Travis Banton (1894-1958).

Colbert terá recusado muitas das propostas de Banton. Envergando basicamente vestidos, o guarda-roupa procurou conciliar a inspiração egípcia, estabelecendo variações sobre o traje de Ísis e de outras deusas e rainhas, e o imaginário da *Art Déco*. O motivo X, simbolicamente conotado com proibição associada ao corpo da rainha, foi frequentemente reproduzido nos padrões concebidos por Banton para os vestidos de Cleópatra⁵³⁵. Embora a preto e branco, há detalhes dourados, padrões florais e padrões geométricos que se ligam à *Art Déco*. Cleópatra usa várias versões da coroa de Ísis, usa a cintura nua, o que não seria comum nas rainhas do Egito Antigo, mas era comum no traje de Colbert (também aparece um idêntico em *O Sinal da Cruz*). A recorrência do ouro era uma moda – o já

⁵³⁴ Claudon, David. — *The Cleópatra Costume on Stage and Film*. Disponível em <http://www.davidclaudon.com/Cleo/Cleópatra1.html>. [Consultado em 09/07/2009].

⁵³⁵ Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. — *Royal portraits in Hollywood: filming the lives of queens*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009, p. 83. «As a sign that the queen's body is luscious and forbidden, Banton often uses an x motiv (...)»

referido efeito Tutankhamon – mas não se torna seguro afirmar que a sua voga fosse tão marcada no Egito Antigo. Colbert e as suas escravas exibem saltos altos, o que também não seria usual no Egito Antigo, e pérolas, de forma anacrônica, evidenciando que a Cleópatra de Colbert se encontra sedimentada na textura dos anos 30. Essas diferenças aparecem marcadas, por exemplo, em alterações na maquilhagem, ficando a recriação de uma época, uma vez mais, refém da época em que a reconstituição é feita: aos traços mais pálidos e *góticos* de Theda Bara sucederam-se tons de pele mais naturais que Colbert exhibe, característicos dos anos 30. Em matéria de reconstituição histórica, como refere Hughes-Warrington, «hairstyles and wigs are rarely authentic, and makeup never is»⁵³⁶. Deve fazer-se referência ao trabalho extraordinário de Victor Milner (1893-1972) na fotografia, valorizando brilhos e iluminações que lhe valeram o Óscar na categoria respetiva e de William Cameron Menzies (1896-1957) nas sequências de montagem⁵³⁷.

A reconstituição de um tempo assume outros contornos na direção artística, que esteve a cargo de Hans Dreier⁵³⁸, arquiteto de origem alemã, e um dos mais importantes e influentes supervisores artísticos da Paramount. No período entre as guerras, a Paramount esteve muito ligada à influência alemã precisamente por via da relação de Dreier com a modernidade proveniente da Bauhaus⁵³⁹.

Em *Cleópatra*, o ambiente histórico recriou dois cenários maiores: o romano e o egípcio. Na sequência em que César recebe Cleópatra, o fundo arquitetural é tipicamente egípcio e menos imaginativo do

⁵³⁶ Hughes-Warrington, Marnie — *History goes to the Movies: Studying History on Film*. London and New York: Routledge, 2007, p. 71.

⁵³⁷ Eyman, Scott — *Idem*, p. 310.

⁵³⁸ Hans Dreier (Bremen, 1885-1966) — Estudou arquitetura em Munique. Em Hollywood colaborou em onze filmes de Cecil B. DeMille, numa lista que contém centenas de filmes.

⁵³⁹ Ver Barnwell, Jane — *Production Design: Architects of the Screen*. London: Wallflower Press, 2004, p. 90.

que as referências geométricas patentes no mobiliário, o mesmo se passando em sequências posteriores entre César e Cleópatra. É preciso notar a tendência para o cenário refletir desenvolvimentos contemporâneos da arquitetura, convivendo com desenvoltura com experiências de inovação e «contribuindo ativamente para o debate da arquitetura contemporânea»⁵⁴⁰. No cenário egípcio destacam-se as bases bolbosas e vegetalistas das colunas, algumas peças de mobiliário, as portas de referência *déco* e duas recriações exemplares: a barca de Cleópatra e a sequência final na sala do trono. A barca de Cleópatra, recorrente nas ficções sobre a rainha, constituiu o cenário cinematográfico de referência, repleto de elementos *kitsch*. Na sequência final da morte da rainha, na sala do trono, as colunas de base bolbosa evocam a arquitetura antiga, mas o conjunto parece sempre mais moderno, mostrando o compromisso entre a História e o *design* contemporâneo da feitura do filme⁵⁴¹. Quanto ao cenário romano, torna-se forçoso destacar a reconstituição de interiores bem refletida no *peristylum* da casa de César onde tem lugar a festa dada por Calpúrnia, ou a ida de César para o Senado, marcado num plano em que a gigantesca escadaria se desenha na diagonal.

Mas comecemos pelo princípio. Se a propósito de *O Sinal da Cruz* fizemos referência ao facto de DeMille jogar com os símbolos nos créditos de abertura, devemos voltar a fazê-lo aqui. Em *Cleópatra* o jogo de símbolos visuais apresenta-se em força numa sequência que se assemelha a uma verdadeira *checklist* de estereótipos orientalistas: as pirâmides, a palmeira, a sacerdotisa e os incensos, a esfinge⁵⁴²,

⁵⁴⁰ Teixeira, Manuel C. — «Arquitectura e Cinema» In *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 33.

⁵⁴¹ Ramírez, Juan Antonio — *La Arquitectura en el Cine: Hollywood, La Edad de Oro*, p. 161.

⁵⁴² Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. — *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009, p. 76.

criando uma falsa uniformização onde as pirâmides convivem erradamente com os tempos de Cleópatra, e associando-se claramente ao uso da música do austríaco Rudolph G. Kopp (1887-1972) que, no filme, assume uma força tremenda, não obstante as sonoridades ainda se encontrarem marcadas pela estética do século XIX⁵⁴³ e embora a figura do compositor cinematográfico ainda não se tivesse afirmado em pleno. A esse nível, o filme *Cleópatra* constituiu-se justamente como um bom exemplo do nascente drama musical de Hollywood, com a partitura a ganhar uma entidade própria e facilmente reconhecível no formato de uma instrumentação sinfônica que se desenvolverá durante o período clássico. A partitura tendia a ser sinfônica e seguia o modelo oitocentista, associando-se a uma base harmônica fundamentalmente tonal⁵⁴⁴ que se afirmava como devedora do modelo wagneriano e de um forte romantismo melódico que, reforçado pela presença dominadora de compositores de origem germânica em Hollywood, procurava um reforço contínuo da ação dramática. Nesse contexto, alguns autores salientam que a música em Hollywood utilizou o *leitmotiv* de forma simplificada, de modo a evocar personagens e situações⁵⁴⁵. A abertura de *Cleópatra* começa com um tema marcial (que evoca Roma e que reaparece associado ao caráter de César e Marco Antônio) em que se visualizam dois planos: o logótipo da produtora Paramount e um símbolo com as duas forças em oposição no filme, as asas (a águia romana) e o círculo (da coroa de Ísis). Há um primeiro motivo de inspiração romântica enunciado por uma secção orquestral (sopros, cordas e percussão), e um segundo tema de três notas tocado pela secção de cordas, usando um tema orientalizante dentro de uma tradição exótica

⁵⁴³ Winkler, Martin — *Classical Myth and Culture in the Cinema*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 325.

⁵⁴⁴ Arcos, María de — *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Tezontle, 2006, p. 33.

⁵⁴⁵ Arcos, María de — *Idem*, p. 34.

mais ou menos reconhecível associada a três planos: as pirâmides e as palmeiras, uma parede ou fenda que se abre e revela um plano ousado, com uma mulher seminua. O título do filme surge acompanhado de semitons e terceiras menores por harpa e flauta num estilo que lembra sonoridades oitocentistas⁵⁴⁶, regressando o motivo marcial com um plano da esfinge associado ao nome do realizador. Retorna o tema orientalizante para o desfile dos créditos (*cast e crew*) inscritos na pedra. A progressão na harpa evoca passagens da ópera *Aida*, o ritmo possui cariz orientalizante reforçado pela sonoridade dos tímboles, com um ritmo de percussão em compasso de 4/4. A abertura conclui-se com uma fanfarra marcial e, depois de um pequeno interlúdio com clarinete, vemos a corrida do carro de Cleópatra através do deserto, sob um fundo musical que evoca uma narrativa típica de perseguição, herdada da comédia cinematográfica. Pontuando as ações dos protagonistas de forma marcante, os principais temas musicais reaparecerão no filme com uma força crescente, associados a dois momentos altos, visual e musicalmente falando: a sequência da barca de Cleópatra e a sequência da morte da rainha. Em *Cleópatra*, o papel da música cinematográfica tem um exemplo forte da unidade que a música podia conferir ao filme, fornecendo um contributo importante para a estética do filme clássico⁵⁴⁷.

Cleópatra, afastada da política pelos apoiantes do irmão Ptolomeu, foi largada no deserto e, para se salvar, liga-se a Júlio César (Warren William). Consegue regressar ao Egipto e, apresentando-se como um presente a Júlio César, insinua-se determinadamente junto dele, numa sequência de recorte plutarquiano⁵⁴⁸. Enquanto experimenta

⁵⁴⁶ A semelhança é referida por Martin Winkler.

⁵⁴⁷ Wierzbicki, James Eugene — *Film Music: a History*. London: Taylor and Francis, 2008, p. 146.

⁵⁴⁸ Rodrigues, Nuno Simões — «Least that's what Plutarch says». In *Plutarco e as Artes: Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p. 203.

protótipos de máquinas de guerra, e surpreendido com o «*presente*», César decide entregar o poder a Cleópatra que, assim, se torna rainha do Egito e aliada de Roma. Toda a sequência dos primeiros encontros da rainha com César resultam memoráveis, desde o plano de Cleópatra a sair do tapete até ao encontro de Cleópatra e César no quarto desta. No diálogo entre os dois ficam sublinhadas as diferenças de conceção política: Cleópatra pensa num reino único, enquanto César lhe lembra que Roma não é uma monarquia. César apenas se deixa seduzir, porque o Egito interessa a Roma de um ponto de vista económico: é rico e constitui uma estrada para as riquezas da Índia. A escolha de Warren William para o papel enquadrou-se muitíssimo bem em critérios de parecença, aspeto que Fraser salientou ao afirmar que Warren William «was a proper Caesar», tal como Wilcoxon, «the playboy Antony of Plutarch's account»⁵⁴⁹, comprovando-se, uma vez mais, o cuidado extremo que DeMille conferia à distribuição de papéis.

A sequência seguinte tem lugar em Roma, na casa de Júlio César, pretexto, como já referi, para uma recriação cinematográfica de um *peristylum* de uma *domus*. Dispersos por vários espaços que vão sendo revelados num plano sequência, os convidados comentam nas costas de Calpúrnia (Gertrude Michael) as infidelidades de César e a negritude de Cleópatra, evidenciando comportamentos que remetem para os modos da sociedade norte-americana dos anos 30⁵⁵⁰. Um longo e espetacular *travelling* entre colunas, plantas e estátuas leva a câmara até Brutus (Arthur Hohl), Cássio (Ian McLaren) e Casca (Edwin Maxwell), que criticam a ideia de reino que se insinua nos planos de César. Afirmam-se como defensores da República, querem continuar cidadãos e não súbditos de uma monarquia de tipo oriental. Na casa de César, estão também

⁵⁴⁹ Fraser, George Macdonald — *The Hollywood History of the World*, p. 18.

⁵⁵⁰ Rodrigues, Nuno Simões — *Idem, Ibidem*.

Octaviano (Ian Keith) e Marco António (Henry Wilcoxon), que entra posteriormente em cena precedido de dois grandes cães de estimação que o associam imediatamente a um certo grau de emotividade e paixão. Otaviano e Marco António simbolizam as virtudes viris romanas e ambos mostram rivalidade relativamente ao poder. Otaviano mostra-se ávido de poder, desdenha de António e discorda dos planos de César, afirmando publicamente que César está bêbado de Egito.

Ao som de dois temas musicais, um marcial e outro oriental, segue-se a chegada de César com Cleópatra a Roma, questão pouco tratada, que radica mais no que se imagina sobre o tema do que nos testemunhos reais sobre a estada de Cleópatra em Roma⁵⁵¹. No filme, o povo romano faz comentários sobre a rainha numa encenação de massas extremamente cuidada e de extrema importância. Tanto em *O Sinal da Cruz* como em *Cleópatra* há sequências ou planos em que a multidão assume uma voz coletiva: em procedimento sedimentado na dramaturgia, e que já vinha a ser atestado e usado nos filmes italianos desde os anos dez, a multidão assume-se como uma personagem múltipla com caráter próprio⁵⁵². O olhar do povo romano é o do público contemporâneo massificado. No palco da cidade pública, o povo faz comentários deslumbrados acerca do ouro que a rainha traz vestido. O enquadramento bem centralizado da multidão faz-se na cidade, em longo processo de construção no mundo dos filmes, desde as simples telas pintadas, às complexas encenações tridimensionais que começaram a ser construídas nos primeiros filmes italianos ou às

⁵⁵¹ Chouveau, Michel e Lorton, David — *Cleópatra: Beyond the Myth*. New York: Cornell University Press, 2004, pp. 29-31.

⁵⁵² Lapeña Marchena, Óscar — «La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado». In Maria Josefa Castilho Pascoal (coord.) — *Congresso Internacional «Imágenes» La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2007, p.231. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355>, p. 231.

modernas reconstruções digitais de anfiteatros e de muralhas⁵⁵³. A importância da representação da cidade funda-se na necessidade de a devolver visualmente à cultura de massas contemporânea, porque é na cidade que as massas impõem a sua opinião.

O povo comenta a chegada da rainha com desconfiança, em cena que se liga imediatamente a outra, nos banhos públicos, lugar de grande relevância na vida pública dos cidadãos romanos e que despertava séria curiosidade junto do público contemporâneo dentro e fora da América, bem como da crítica, que disse que o pormenor dos banhos se constituía como um «quadro tratado com impecável minúcia de pormenor»⁵⁵⁴. Aí, Brutus reafirma que Roma não pode tornar-se num outro Oriente com um trono de ouro para um rei e uma rainha e que Roma não pode deixar-se corromper e helenizar pelo Oriente. O tema reforça-se mais ainda na sequência seguinte, que encerra o diálogo entre Júlio César e Marco António, em que este defende que as mulheres não podem ter lugar entre os homens, porque não sabem pensar nem lutar e só podem funcionar como brinquedo nas mãos masculinas, dizendo ainda a César que Cleópatra o está a transformar num egípcio, que ele está a perder as virtudes romanas e a deixar dominar a águia romana por uma mulher. Cleópatra constitui uma ameaça para Roma e, por isso, instituiu-se inimiga jurada de Roma. Em três momentos, portanto, exhibe-se o medo coletivo e individual em relação à mulher que pretende desempenhar um papel político.

Depois, seguem-se os acontecimentos que precedem a morte de César: o sonho de Calpúrnia, o último encontro de César e

⁵⁵³ Três exemplos: o Anfiteatro Flávio, em *Gladiador* (2000) de R. Scott, as muralhas de Troia, em *Troia* (2004), de W. Petersen, ou a Babilónia, em *Alexander* (2004), de Oliver Stone.

⁵⁵⁴ A frase foi retirada da revista portuguesa *Imagem*, que, em 1935, considerava o filme *O Sinal da Cruz* a obra-prima de Cecil B. DeMille. Cfr. *Imagem*, redator-chefe João Novarro, editada pela Bertrand, n.º 109, 1 de janeiro 1935.

Cleópatra, que nunca existiu, e a morte de César. César é morto porque o acusam de não respeitar as tradições republicanas, de concentrar nele o poder político e de querer impor a Roma um regime hereditário. Torna-se marcante o uso do silêncio no episódio da morte de César. Não prevendo a morte de César, Cleópatra fica só em Roma, mas recompõe-se, apercebendo-se de que César não a amava, e resolve regressar ao Egito. É extraordinário o plano aproximado sobre Cleópatra na sua barca de regresso.

Segue-se uma luta feroz pelo poder, que vai ser partilhado por Marco António, Otaviano e Lépido. Cleópatra é chamada por traição e Marco António deve prendê-la (41 a.C.). No filme, Cleópatra atrasa-se e, impaciente, Marco António vai buscá-la.

Apresenta-se, depois, uma sequência que é uma obra-prima do cinema, desde o chegar da barca até à partida. Nesses belíssimos planos ecoa assumidamente a descrição de Plutarco:

[R]esolveu subir até Cnido, num navio com popa de ouro, velas púrpura soltas ao vento e remos de prata, que se moviam ao som de música de flautas com siringes e cítaras. Cleópatra ia reclinada sobre um dossel de ouro, vestida tal como os pintores representavam Afrodite. De ambos os lados dela, abanavam-na com leques, refrescando-a, crianças que pareciam os Amores que se veem pintados nos quadros. De igual modo, junto a si, estavam as mais belas servas, vestidas como Nereides e Graças, dispostas umas do lado dos lemes, e outras dos cabos... Corria o rumor que era Afrodite que vinha partilhar o prazer com Dioniso...⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Plutarco, *António*, 26, 1-6, citado por Rodrigues, Nuno Simões, «Least that's what Plutarch says». In *Plutarco e as Artes: Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p. 204.

No filme, a barca de Cleópatra apresenta-se como um espaço fortemente erotizado⁵⁵⁶, e, numa leitura psicanalítica da sequência, Mary Hamer defendeu que o recinto da barca de Cleópatra e a própria rainha condensam um conjunto de símbolos sintetizados no enquadramento visual do plano e que devem conotar-se com a vulva, numa encenação detalhada e sobrecarregada de sinais realizados pelo *designer* alemão Hans Dreier. Cleópatra representa a mãe poderosa, uma medusa que inspira instintos orais e sentimentos de tipo masoquista. Nessa leitura, o filme remete para uma sexualidade vivida de forma infantil, pré-genital e perversa. Insinuando-se no início do filme, com o afastamento das pedras (alusão à vagina⁵⁵⁷) e a aparição da mulher seminua, o tema reaparece em força na sequência da barca, ao metamorfosear simbolicamente a mulher numa medusa dominadora, evocando longinquamente o episódio de Circe e de Ulisses⁵⁵⁸.

Marco António entra na barca com os dois cães de estimação, seguro de uma virilidade sublinhada pela presença dos animais, e não há qualquer sinal de que o romano possa vir a interessar-se pela egípcia. Todavia, a barca é um lugar fechado de desejo onde tudo se inverte, e o diálogo de Cleópatra desmonta as suas defesas, tentando confundir a identidade masculina do romano, rodeando-o de presentes, oferecendo-lhe comida e danças, colocando-lhe uma rosa no capacete, desafiando-a de todas as formas e desencadeando um processo de confusão de identidade que o lugar reforça. António desceu ao mundo da mãe onde toda a sexualidade está em potência e, apesar de aparentemente bem definida, a identidade

⁵⁵⁶ Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. — *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009, p. 78.

⁵⁵⁷ Hamer, Mary — *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation*. London: Routledge, 1993, p. 128. Na expressão de Jung, citado por Hamer (p. 125), o lugar entre as pernas é o lugar do nascimento.

⁵⁵⁸ Rodrigues, Nuno Simões, *Idem*, p. 205.

masculina de António vai vacilar quando confrontado com os símbolos do corpo feminino que se apresentam (corpos amontoados, conchas, etc.). Pressentindo o perigo, os cães são os primeiros a querer escapar, mas a exibição dissimulada dos órgãos genitais femininos continua: as conchas amontoadas, as mulheres-felinas, os círculos de fogo sucedem-se vertiginosamente. Quando, finalmente, António sucumbe ao esquema montado por Cleópatra e a sequência fecha com um *travelling* para trás que lança cortinas sobre o par, a coreografia das danças, a música⁵⁵⁹ e o ritmo dos remos, tudo sublinha o caráter sexual do momento. A sequência termina de forma deslumbrante, com a barca a afastar-se na noite, num dos mais impressionantes momentos do cinema de DeMille⁵⁶⁰.

Por amor, Cleópatra transforma-se, mas a causa parece perdida com a subida de Otaviano ao poder. Pressionada pelo intriguista Herodes da Judeia (Joseph Schildkraut), Cleópatra enreda-se em dúvidas sobre o futuro, e o estratagema do veneno parece constituir a única saída para dar continuidade aos seus planos políticos, aqui conferindo DeMille à rainha um comportamento claramente político⁵⁶¹. Num torvelinho de receios, Cleópatra experimenta venenos em escravos (imagens imortalizadas na pintura oitocentista), e a sequência termina com mais um plano memorável da rainha envergando um traje com um padrão com pedras escuras a presenciar a morte de um escravo por envenenamento. As dúvidas só se dissipam quando

⁵⁵⁹ No dizer de Elisabeth Ford e Deborah Mitchell a música evoca um pouco os acordes do *Bolero* de Ravel. Cf. Ford, Elisabeth e Mitchell, Deborah C. — *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009, p. 80.

⁵⁶⁰ Elley, Derek — *The Epic Film: Myth and History*. New York: Routledge, 1984, p. 93. Diz-nos o autor: «DeMille's film once again shows him to be a supreme Paramount stylist, on a par to Ernst Lubitsch or Ruben Mamoulian, a fashioner of grand erotic conceits in which, typically for the decade, technique swallowed up content.»

⁵⁶¹ Rodrigues, Nuno Simões — «Least that's what Plutarch says». In *Plutarco e as Artes – Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p. 206.

António decide ir combater Otaviano e Cleópatra se atira aos pés de António.

Tudo converge no filme para a batalha naval de Ácio e, apesar de haver alguma falta de consistência na montagem de certas passagens da batalha, o conjunto apresenta planos muito fortes, entre impressionantes combates corpo a corpo, a notável sequência de planos e a encenação da batalha naval propriamente dita, em que é preciso destacar o interesse pela ideia de fornecer um conjunto unitário em que a unidade se simula⁵⁶² através de composições construídas com formas, linhas e diagonais. As dinâmicas de contraluz e, principalmente, os retratos de romanos parecem captar aspetos da linguagem visual padronizada da antiga Roma. O estilo visual reproduz em pleno o triunfalismo romano e, para conferir força às dinâmicas dos combates corpo-a-corpo, a música bélica aproveita o tema da tempestade do terceiro ato da ópera *O Ouro do Reno*, de Richard Wagner, numa fusão eclética de elementos musicais que se constituía como prática comum nas composições de época⁵⁶³.

A derrota de António e Cleópatra em *Ácio* marca a vitória final da propaganda otaviana. A versão sobrevivente denegriu a personagem histórica de António e está na origem do mito da masculinidade de António na cultura popular⁵⁶⁴. O mito remonta às visões hostis de Cícero e de Plutarco, que divulgaram descrições de Marco António como exibindo *incontinentia* (falta de controlo),

⁵⁶² Royster, Francesca T. — *Becoming Cleopatra: the Shifting Image of an Icon*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 85.

⁵⁶³ Max Steiner, Erich Korngold e Franz Waxman, os grandes obreiros da música de filmes nos anos 30, fizeram o mesmo e, cada um à sua maneira, veneravam Richard Wagner e usaram a sua música, tal como a de outros compositores. O mesmo aconteceu com o recurso a formas musicais estritamente clássicas. Ver Berthomieu — *Hollywood Classique: Le temps des géants*. Nîmes: Éditions Rouge Profond, 2009, p. 162.

⁵⁶⁴ Kelly, Rachael — «The Iconography of Mark Anthony, Networking Knowledge». *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 2, n.º 1, (2009). Disponível em <http://journalhosting.org/meccsa-pgn/index.php/network/article/view/47/84> [Consultado em 10/06/2009].

mollitia (tiques efeminados), inabilidade para desempenhar cargos políticos e abandono do dever⁵⁶⁵. À sua falta de qualidades somou-se sempre a culpa de Cleópatra, esgotada nos paradigmas da propaganda otaviana que atravessaram o tempo, tendo a cultura posterior acrescentado outros comportamentos que a época coeva não comprovou: a infantilização de Antônio, a coexistência dos amores de Cleópatra com César e com Antônio, a apresentação de Antônio como presente a Cleópatra, entre outros aspetos.

No filme, após a fuga de Ácio, Antônio suicida-se. A morte de Cleópatra no final do filme é, contudo, um dos mais impressionantes suicídios alguma vez fixados em cinema. Aliando o historicismo às linhas da modernidade, a *mise-en-scène* revela-se poderosa, enquadrando a rainha num esplendor hierático que tem como referência visual mais nítida o próprio cânone da lei da frontalidade da escultura egípcia. Na passagem para o além, a natureza feminina da rainha encontra a morte no cruzamento com a áspide, símbolo da sexualidade. A música assinala devidamente o momento extático de união da rainha com a cobra do Nilo. Exteriorizando sentimentos contidos durante todo o filme, olhos revirados, cabeça atirada para trás, a rainha exhibe uma espécie de êxtase e de vitória última: a de se subtrair ao novo aríete da masculinidade romana, o futuro imperador Otávio, que está prestes a arrombar a porta. Trata-se de um momento de extraordinária entronização visual para a imortalidade. O que DeMille nos mostra e o que Otávio vê, quando arromba a porta, passa por uma figura imóvel e mantida ereta por uma força misteriosa: Cleópatra metamorfoseou-se em Ísis imortal.

⁵⁶⁵ Kelly, Rachael — *Idem*.

(Página deixada propositadamente em branco)

4.º CAPÍTULO

CORAÇÕES DE LEÃO: A *MISE-EN-SCÈNE* DA BAIXA IDADE MÉDIA EM *AS CRUZADAS* (1935)

O interesse do Ocidente pelo Oriente conheceu importante desenvolvimento nas centúrias de seiscentos e setecentos, com exemplos que se inscreveram nos meandros de expressão da cultura dominante europeia, ainda que surgidos no quadro cultural de legitimar a Europa como *fim da História*⁵⁶⁶. Nesse sentido toda a cultura europeia se historicizou, ocupando as outras culturas um lugar de relevância relativa nas produções culturais. A ideia de um Ocidente heróico e dinâmico contrastando com um Oriente passivo e despótico já estava em Heródoto⁵⁶⁷ e teve uma repercussão única no universo da cultura e das artes europeias. As *outras* culturas foram invariavelmente representadas nesse quadro em que o critério mais geral era o da sua desvalorização. Apesar disso, as *outras* culturas começaram a ter o seu lugar próprio no quadro ideológico do Iluminismo. No mundo da cultura musical, por exemplo, e sob o signo de sonoridades e visualizações das culturas do Médio Oriente, ouviu-se e viu-se uma cerimónia turca em *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), de Jean-Baptiste Lully, uma entrada alusiva à Turquia no ballet de Campra, *L'Europe Galante* (1697), efeitos visuais no I ato de *Les Indes Galantes* (1735),

⁵⁶⁶ Catroga, Fernando, «A História começa a Oriente». In *O Orientalismo em Portugal séculos XVI-XX*. Porto: INAPA, 1999, p. 197.

⁵⁶⁷ Clark, John James — *Oriental Enlightenment: the Encounter between Asian and Western Thought*. New York: Routledge, 1997, p. 4.

de Jean Philipe Rameau ou, ainda, a belíssima «turquerie», o *singspiel* intitulado *Die Entführung aus dem Serail* (1782), de Wolfgang Amadeus Mozart⁵⁶⁸. Até aí, os elementos «exóticos» concentravam-se principalmente na cenografia e, eventualmente, na instrumentação. A visão do Oriente inscreveu-se numa moldura de práticas culturais em que o rigor nas artes performativas servia as conveniências e as convenções da *mise-en-scène* e das convenções sonoras da cultura ocidental. O Ocidente «inventou» um Oriente para si⁵⁶⁹. E esse modelo que tinha uma desigualdade como ponto de partida, repercutiu-se invariavelmente nas formas culturais: novela, discurso etnográfico e histórico, poesia e ópera⁵⁷⁰. Neste contexto, alguns protagonistas das aventuras orientais ganharam cedo uma aura convenientemente romântica. Tal foi o caso de Saladino. No século XVIII, Voltaire admirava Saladino⁵⁷¹, e Lessing fez de Saladino um interlocutor sensato em *Nathan, der Weise* (1779). Tratava-se de ficções em que a Idade Média era usada para veicular ideais mais contemporâneos, como, por exemplo, a tolerância religiosa⁵⁷². Tendo sido sempre tratado num quadro de exceção, em 1898, quando o imperador Guilherme II da Alemanha visitou o túmulo de Saladino em Damasco, elogiou-lhe as qualidades de cavaleiro e deixou-lhe uma coroa em bronze no túmulo⁵⁷³, havendo inclusivamente

⁵⁶⁸ Ver Colas, Damien — «Algumas palavras sobre a música». In *Programa do TNSC, Die Entführung aus dem Serail, temporada de 2005*, pp. 69-73. Ver ainda Carvalho, Mário Vieira de — «O Orientalismo na Música». In *O Orientalismo em Portugal — séculos XVI-XX* [Catálogo]. Porto: Edifício da Alfândega, 1999, p. 243.

⁵⁶⁹ Francaviglia, Richard V. — «Crusaders and Saracens: The persistence of Orientalism in historically themed motion pictures about the Middle East». In Francaviglia, Richard V.— *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. College Station, Texas: Texas A&M University Press, 2007, p. 63.

⁵⁷⁰ Walia, Shelley — *Edward Said y la Historiografía*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004, p. 30.

⁵⁷¹ Tyerman Christopher — *Fighting for Christendom: Holly War and the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, p. 191.

⁵⁷² Ortenberg, Veronica — *In Search of the Holy Grail: the Quest for the Middle Ages*. London: Hambledon Continuum, 2006, p. 8.

⁵⁷³ Aberth, John — *A Knight at the Movies-Medieval History on Film*. New York e London: Routledge, 2003, p. 70. Ver também Riley-Smith, Jonathan — *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, p. 368.

fontes que apontam que Saladino quis ser feito cavaleiro⁵⁷⁴. Verdade ou mentira, o século XIX criou uma imagem romântica de Saladino que se manteve inalterada nas representações posteriores, nomeadamente no ecrã. A verdade é que à lógica narrativa do cinema popular interessou particularmente herdar um tipo de construção epistemológica e ontológica característica dos paradigmas narrativos culturais do Ocidente, em que, até certa altura, se mantiveram estereótipos binários do tipo desenvolvido/bárbaro e avançado/primitivo, entre muitos outros⁵⁷⁵. Mas, e se apesar disso, alguns heróis ficaram invariavelmente associados a uma representação simpática, outros episódios das histórias que se prendem com o Oriente foram sobrecarregados de uma pulsão negativa. Edward Gibbon (1737-1794) viu as vantagens económicas das Cruzadas mas chamou-lhes um fanatismo selvagem⁵⁷⁶. Da mesma forma, o historiador escocês e iluminista William Robertson (1721-1793) considerou as Cruzadas uma operação com vantagens económicas, mas um monumento de loucura⁵⁷⁷. No princípio do século XIX, Leopold Von Ranke (1795-1886) viu nelas um momento de unidade das nações latinas, teutónicas e normandas em torno de um objetivo comum⁵⁷⁸. Na historiografia e na Cultura, o termo *Cruzadas* ainda hoje reproduz as polémicas do passado, o que se tem refletido de múltiplas formas na cultura contemporânea. Se é verdade que o contraditório teve dois

⁵⁷⁴ Le Goff, Jacques e Cochrane, Lydia G. — *Medieval Callings*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 89.

⁵⁷⁵ Walia, Shelley — *Edward Said y la Historiografia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004, p. 53.

⁵⁷⁶ «In his famous *The Decline and Fall of the Roman Empire*, Edward Gibbon furthered this rhetoric by presenting an even harsher judgment of the Crusades, calling them a phenomenon of “savage fanaticism”.» In Cantwell, Timothy — «A Modern Construct: The Use of the Crusades as Political Propaganda». *Alpha CHI Recorder*, Vol 52, Número 1, 2009. Anderson. Indiana: Anderson University, 2009. Ver também Riley-Smith, Jonathan — *The Oxford Illustrated History of the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 366.

⁵⁷⁷ Riley-Smith, Jonathan — *Ibidem, Ibidem*.

⁵⁷⁸ Curthoys, Ann e Docker, John — *Is History Fiction?*. Ann Arbor: Michigan Press, 2010, p. 59.

momentos altos, o primeiro em 1963, com o filme *El Nasser Salab Ad-Din*, do egípcio Youssef Chahine ou, 20 anos mais tarde, em 1983, com a publicação de *As Cruzadas vistas pelos Árabes*, do libanês Amin Maalouf, também é verdade que a visão ambivalente tem prevalecido, e transpareceu, por exemplo, em *O Reino dos Céus* (2003), de Ridley Scott. Quanto ao século XIX e princípios do século XX, a verdade é que o Oriente ainda estava por descobrir e os maiores levantamentos materiais por fazer.

Ao longo do século XIX, a reinvenção da Idade Média integrou-se numa linha de interesses cujas raízes mergulharam na demanda da cultura europeia relativamente à sua identidade, com desenvolvimentos recentes e heterogêneos que foram sublinhados por Umberto Eco e por trabalhos mais recentes⁵⁷⁹. O universo do romantismo e dos múltiplos *revivals* que impregnaram profundamente a cultura artística nos países do Norte da Europa e do mundo anglo-saxónico assentou, de alguma forma, nessa pesquisa. Na Inglaterra, o século XIX foi uma verdadeira fábrica de cultura nacional⁵⁸⁰, e esse estado de espírito tomou conta da expressão artística ao longo de todo o século XIX e na transição do século XIX para o século XX. É preciso ter presente esse fenómeno na cultura artística e nas artes visuais. Dando continuidade ao poderoso e profundo levantamento desencadeado pelas campanhas napoleónicas de 1798, altura em que houve desenhadores e artistas que começaram a recriar, a sistematizar e a classificar visualmente vestígios materiais das culturas do Próximo Oriente enquanto matrizes e raízes da própria Civilização

⁵⁷⁹ Ver também Selling, Kim — «Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy». In Ketterer, David — *Flashes of the Fantastic: Selected Essays from the War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004.

⁵⁸⁰ Wood, Christopher — *The Pre-Raphaelites*. London: Phoenix Illustrated, 1997, p. 148. «By this time, Pre-Raphaelitism had become part of the very fabric of English culture, permeating into almost every branch of the arts.»

Ocidental, o impulso de representar o passado derramou-se por todo o século XIX, no romantismo, no pré-raphaelismo, no simbolismo, no movimento *Arts and Crafts* e no wagnerismo, constituindo-se como sedimento nas representações da cultura contemporânea ocidental.

Vale a pena sintetizar as linhas principais dessa pesquisa na medida em que é nela que as reconstituições medievalistas posteriores levadas a cabo pelo cinema se filiam. Ainda no primeiro quartel do século XIX, começaram a aparecer monografias e sociedades especializadas na vertente muçulmana do Orientalismo⁵⁸¹. Dominique Vivant-Denon publicou a sua *Viagem ao Alto e Baixo Egipto* em 1802. Com o historicismo no eixo dos interesses oitocentistas, a Idade Média, os exotismos, os aspetos romanescos e os valores da cavalaria na ficção e na cultura foram, em geral, valorizados. No *Itinerário de Paris a Jerusalém*, de Chateaubriand (1768-1848), publicado em 1811, o autor elogiava a Cruzada e retomava a leitura de *Jerusalém Libertada*, de Tasso. Ao longo do século, a historiografia começou a debruçar-se mais atentamente sobre a temática das Cruzadas medievais e, a partir dos anos 30 do século XIX, os estudos orientalistas ganharam contornos mais definidos⁵⁸². J. F. Michaud (1767-1839), influenciado pelo romantismo de Chateaubriand, foi um dos fundadores dos estudos sobre as Cruzadas. Este movimento foi acompanhado pelo crescendo de viagens de poetas e artistas para o Oriente – referimo-nos a Nerval, Lamartine, Trollope, que escreveu *A Ride Across Palestine* (1860)⁵⁸³, aos pintores Jean-Léon Gérôme e David Roberts (1796-1894), entre muitos outros. No campo da pintura falou-se de uma escola orientalista que integraria pintores

⁵⁸¹ Riley-Smith, Jonathan — *The Oxford Illustrated History of the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 366.

⁵⁸² Catroga, Fernando — «A História começou a Oriente». In *O Orientalismo em Portugal, séculos XVI-XX* [Catálogo]. Porto: Edifício da Alfândega, 1999, p. 197.

⁵⁸³ Esta e outras obras de Antony Trollope (1815-1882), famoso escritor da época vitoriana, encontram-se em formato eletrónico no endereço <http://ebooks.adelaide.edu.au/t/trollope/anthony/tales/chapter15.html>. [Consultado em 02/08/2009].

de vários países europeus, com cânones próprios que só começaram a ser analisados de forma mais sistemática a partir dos anos 70 e 80 do século XX⁵⁸⁴.

O primeiro-ministro britânico Disraeli (1804-1881) fez o seu périplo oriental e deixou escrito *Tancredo ou O Novo Cruzado*, em 1847. Nas artes de palco, a representação da Idade Média também marcou presença na cultura musical dramatúrgica. Em 1828, estreou a ópera cómica *O Conde Ory*, de Gioachino Rossini (1792-1868), com libreto de Eugène Scribe e Charles Gaspard Delestre-Poirson, inspirada na obra de Pierre Antoine de la Place, e passada em 1200, na época das Cruzadas. Em 1845, o compositor alemão Ludwig Spohr (184-1859) compôs *O Cruzado* e, em 1847, estreou o drama lírico *Aroldo*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), que conta a história do regresso dum cruzado escocês da Palestina. E há notícia das produções teatrais londrinas *O Cerco de Jerusalém*, em 1835, no Teatro Astley, e *Ricardo e Saladino* ou *Os Cruzados de Jerusalém*, em 1843⁵⁸⁵. Na cultura das elites europeias, a par da investigação historiográfica, o tema das Cruzadas era um tema em construção. A consolidação de sociedades científicas na década de 80 do século XIX espelhou bem a evolução do campo científico e o alargamento do conceito de Oriente. Interesse epistémico, tem de ser visto à luz da sua importância para o domínio colonial⁵⁸⁶.

Na América, os interesses da cultura europeia repetiram-se com a mesma intensidade. No século XIX, turistas americanos, académicos,

⁵⁸⁴ Ver MacKenzie, John — *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1995, p. 44.

⁵⁸⁵ Riley-Smith, Jonathan — *The Oxford Illustrated History of the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 378.

⁵⁸⁶ A estrutura do VIII Congresso Internacional de Orientalistas, em 1889 revelava toda a extensão do conceito: Secção Semita e Islão; Secção Ariana; Secção Africana, incluindo a Egiptologia; Secção da Ásia Central e do Extremo Oriente e secção da Malásia e Polinésia. Ver Catroga, Fernando — «A História começou a Oriente». In *O Orientalismo em Portugal, séculos XVI-XX* [Catálogo]. Porto: Edifício da Alfândega, 1999, pp. 204-5.

religiosos, escritores e artistas viajaram para a Terra Santa revelando uma verdadeira mania cheia de contornos de romantismo⁵⁸⁷. Herman Melville chegou à Palestina em 1857 e escreveu *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1866). Mark Twain também fez o seu périplo na Terra Santa e deixou o relato de viagens *The Innocents Abroad* (1869). Em ambos é de sublinhar a ideia de missão da nação americana. Nos EUA, o orientalismo conheceu várias fases mas, à semelhança da Europa, também pode discernir-se um movimento de divulgação do orientalismo das elites para camadas mais populares, para o que terão contribuído exposições como a *World's Columbian Exposition*, de 1893, em Chicago, ou os projetos de parques de diversões e entretenimento que surgiram no princípio do século XX, que predisuseram a sensibilidade do público para uma maior atenção ao lazer e ao exótico num contexto de afirmação capitalista⁵⁸⁸. Na América, o orientalismo tornou-se uma estratégia de vendas para incentivar o consumo em massa, veiculando todo o tipo de imagens convencionais e estereotipadas. Os artistas americanos também viajaram para o Oriente e difundiram o gosto orientalista junto do público norte-americano, sendo disso exemplo George Iness (1825-1894), William Merrit Chase (1849-1916) e Frederick Edwin Church (1826-1900), autor de *Jerusalem from the Mount of Olives* (1870) e de *Sunrise in Syria* (1874). O próprio Louis Comfort

⁵⁸⁷ Obenzinger, Hilton — *American Palestine: Melville, Twain, and the Holy Land Mania*. Princeton: Princeton University Press, 1999; ver também Long, Burk O. — *Imagining the Holy Land: Maps, Models and Fantasy Travels*. Bloomington: Indiana University Press, 2003; ver ainda Vogel, Lester Irwin — *To see a Promised Land: Americans in the Holy Land in the Nineteenth Century*. Pennsylvania: Penn State Press, 1993.

⁵⁸⁸ Williams, Zeynep Gerdan — *Triumph of Commercialism: the Commodification of the Middle Eastern Exotica at the World's Columbian Exposition of 1893*. Ankara: Department of History Bilkent University, 2008, p. 10. O autor refere-se às alas na Exposição como, por exemplo, às secções argelina e tunisina, ou à ala do Cairo, o palácio persa e o turco, ou à vila turca, entre outras. Expunham-se objetos que promoviam um consumo de estereótipos e *extravaganzas*. <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0003663.pdf>. [Consultado em 31/07/2009].

Tiffany (1848-1933) contribuiu para a formação de um certo gosto ao difundir em Nova Iorque os artefactos islâmicos e persas.

Mas o processo de fixação de um imaginário relacionado com o Médio Oriente deveu muito a um autor anterior, Walter Scott (1771-1832), escritor cujos processos narrativos e imaginação inspiraram, por exemplo, o historiador Jacques Le Goff⁵⁸⁹. Há várias novelas de Scott que envolvem histórias sobre as Cruzadas⁵⁹⁰. No caso de *O Talismã*, que Scott escreveu em 1825, estamos perante uma obra que ocupa um lugar de destaque neste levantamento porque influenciou a historiografia, enformou a revisão que a cultura oitocentista fez da representação da Idade Média⁵⁹¹ que mais diretamente nos interessa, conferiu um lugar às massas na literatura⁵⁹² e forneceu o devido enquadramento romântico⁵⁹³ ao público. Inscrevendo-se

⁵⁸⁹ «Scott's narrative used, according to Le Goff, certain material traits of the middle ages, the forest between Sheffield and Doncaster, the siege of Torquilstone castle, the tournament at Ashby with its audience of peasants, merchants, courtly ladies, knights, monks, and priests to create an impression of verisimilitude which captured his imagination and set him on the track toward becoming a medievalist.» V. Utz, Richard, «*Mes souvenirs sont peut-être reconstruits: Medieval Studies, Medievalism, and the Scholarly and Popular Memories of the "Right of the Lord's First Night"*.» *Philologie in Netz*. 31/2005, 49. Disponível em <http://web.fu-berlin.de/phn/phn31/p31t4.htm>. [Consultado em 31/10/2009].

⁵⁹⁰ Além de *O Talismã*, de 1825, Scott escreveu *Count Robert of Paris*, de 1831, que se passa em Constantinopla no tempo da Primeira Cruzada; *Ivanhoe*, de 1819, e *The Betrothed*, de 1825.

⁵⁹¹ «Scott's historical novel is the direct continuation of the great realistic social novel of the eighteenth century. Scott's studies on eighteenth century writers (...) reveal an intensive knowledge and detailed study of this literature. Yet, his work (...) signifies something entirely new. (...) Pushkin writes of him: "The influence of Walter Scott can be felt in every province of the literature of his age. The new school of French historians formed itself under the influence of the Scottish novelist. He showed them entirely new sources which had so far remained unknown despite the existence of the Historical drama of Shakespeare and Goethe". In Lukács, György — *The Historical Novel*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983, p. 31.

⁵⁹² Hamnett, Brian — *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of reality in History & Fiction*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 28.

⁵⁹³ Francaviglia, Richard V. — «Crusaders and Saracens — The persistence of Orientalism in Historically themed motion pictures about the Middle East»,

numa pedagogia dum tempo de valorização das memórias e das personagens do passado, a ficção histórica passada na Idade Média exaltou determinadas virtudes coletivas e exaltou o civismo ou postura de certas personagens face à História. Ricardo e Saladino eram, evidentemente, duas dessas personagens-tipo, o romance de Scott reforçou em definitivo os seus contornos românticos e transformou Saladino numa espécie de herói principal⁵⁹⁴. Apesar das referências aos «manhosos muçulmanos»⁵⁹⁵, o autor não esconde simpatia para com a civilização islâmica, fixando inclusivamente elementos que irão perdurar nas representações ocidentais relativas ao Islão⁵⁹⁶. Referimo-nos aos costumes gastronómicos mais bárbaros de Sir Kenneth e mais frugais do sarraceno, ou ao contraponto entre as duas espadas (mais pesada a do cristão, mais afiada e subtil a do sarraceno, entre outros pormenores que ajudaram a fixar retratos psicológicos que terão repercussões fortes nos imaginários posteriores); e lembramos, no filme de Cecil B. DeMille, o momento em que a pesada espada de Ricardo racha um pau enquanto a subtil espada de Saladino corta um véu, em nítida citação de Scott. Não obstante a relativa valorização, a verdade é que na cultura popular o ponto de vista cultural dominante mostrou sistematicamente os árabes como inferiores e degradados⁵⁹⁷.

In Francaviglia, Richard V. (ed.) — *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. College Station, Texas: Texas A&M University Press, 2007, p. 61.

⁵⁹⁴ Hamnett, Brian — *Idem*, p. 97.

⁵⁹⁵ Scott, Walter — *O Talismã. Lisboa*: Amigos do Livro, s.d., p. 102.

⁵⁹⁶ Warraq, Ibn — «Sir Walter Scott, Jews and Saracens, and Other Sundry Subjects», In *New English Review*, maio de 2009. Diz o autor: «Sir Walter Scott, under the influence of the Scottish historian William Robertson, who had perpetuated the Enlightenment myth of the superiority of Islamic civilization, continued the theme of the vain and avaricious Christian Crusaders in contrast to the chivalrous and honorable Saracens.» De facto, Scott influenciou largamente as descrições românticas relativas ao período das Cruzadas.

⁵⁹⁷ Little, Douglas — *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, p. 11. O autor cita a revista *Harper's Magazine*.

A construção da narrativa medievalista de DeMille filiou-se num tipo de representação plural, dominada pelo modelo romanesco, o romance gótico, a ópera, a pintura oitocentista, as formas da cultura popular, a evolução do discurso historiográfico nos séculos XIX e XX, o próprio modelo didático escolar, constituindo-se este conjunto como base referencial para se produzir cinema passado na Idade Média durante os anos 30 e não só; e DeMille, ao reconstituir episódios conhecidos das Cruzadas, apresentou um realismo resultante da aplicação de camadas de representações sucessivas e mais ou menos idênticas de determinados factos fixados na cultura, de tal maneira que se tornavam reconhecíveis. Tal como aconteceu e acontece com o género da ficção histórica literária, a essência do filme histórico resultava da capacidade de misturar elementos históricos e elementos ficcionais⁵⁹⁸ que tinham por sedimento processos de rememoração visual e, apesar de todas as liberdades, em *As Cruzadas* houve preocupações com um determinado conceito de rigor de reconstituição. Na verdade, a um nível literal, houve casos extremos: a cavalaria de Ricardo Coração de Leão era tão realista que quase matou DeMille nas filmagens⁵⁹⁹. Os atores aprenderam a dominar as artes da espada, a cavalgar com armadura; tendas e castelos foram erguidos nos estúdios da Paramount, construiu-se uma catapulta⁶⁰⁰, e não faltavam falcões treinados e mastins em cena. Para DeMille, a reconstituição de uma Idade Média icónica constituiu-se como uma proposta pedagógica no sentido de que visava não apenas o entretenimento mas a «educação» do público. DeMille queria que o seu cinema fosse encarado com seriedade e, em relação ao filme *As Cruzadas*, justificou que muitos objetos que se

⁵⁹⁸ Hamnett, Brian — *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History & Fiction*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 98.

⁵⁹⁹ Haydock, Nickolas e Ridsden, E. L. — *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. Jefferson: McFarland, 2009, p. 11.

⁶⁰⁰ Higham, Charles — *Cecil B. DeMille*, pp. 239-240.

exibiam eram cópias de originais existentes na coleção medieval do Metropolitan Museum⁶⁰¹. A pesquisa para realizar o filme foi enorme, segundo afirmam, inclusivamente, alguns biógrafos seus detratores⁶⁰²; e, em 16 de fevereiro de 1935, numa visita ao castelo nos estúdios, um jornalista do *New York Times* dizia: «I found myself in the twilight of the Middle Ages.» Fascinado com o cenário, Ernst Lubitsch, fã de DeMille, fez constantes visitas ao local⁶⁰³ onde se tinha conseguido reconstituir uma tão fiel réplica. E, como se percebe claramente num dos vários pequenos documentários promocionais dos filmes de época, nesta altura, por volta de 1935, DeMille já tinha a pretensão de estar a fazer História e, do alto da sua cadeira de filmagens, proclama a determinada altura para uma das figurantes:

What's that girl doing over there with a 1935 dress? You know, this isn't a fantasy, this is History... we've spent thousands and thousands of dollars on research, we've combed the museums of this world, we've scour every library to get accurate and authentic detail...⁶⁰⁴.

Como relatou nas suas *Memórias*, e recorrendo a um processo comum, DeMille resumiu num só filme episódios que ocorreram em várias cruzadas, concentrando a narrativa nos acontecimentos da

⁶⁰¹ No argumento e conceção do filme terão sido integradas interpretações a partir de trabalhos do autor árabe Abul Fida (1273-1331) — testemunha de parte dos acontecimentos que se narram no filme —, e do monge beneditino e cronista inglês Mateus de Paris (1200-1259). V. Higham, Charles, *Idem*, p. 240-241.

⁶⁰² Serra, Diana Carry — *The Hollywood Posse, the Story of a Gallant Band of Horsemen who made Movie History*. Norman: University of Oklahoma Press, 1996, p. 221.

⁶⁰³ Higham, Charles — *Idem*, p. 241.

⁶⁰⁴ Trata-se de um discurso proferido pelo realizador durante as filmagens de *As Cruzadas*, embora as referências do vídeo sejam relativas a Cleópatra, o que não é correto. A referência encontra-se na bibliografia: footagefile13 (2011, 8 de maio), *Cecil B. DeMille directs Cleópatra*. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=c_98legTGY&feature=related. [Consultado em 20/12/2011]

Terceira Cruzada. Lembremos que no plano da História, a Europa se mobilizou para um objetivo comum: a expansão territorial, o restabelecimento do Cristianismo em Jerusalém e a fundação de reinos cristãos na Terra Santa. No filme, a narração progride por elipses⁶⁰⁵, de modo a permitir a cobertura de uma tão alargada amplitude cronológica. Segundo as palavras de DeMille, movia-o a intenção de mostrar que a história das Cruzadas era a de um tempo em que milhares de cristãos abandonaram as suas casas e se lançaram na conquista de uma Terra Santa habitada por muçulmanos civilizados⁶⁰⁶, assumindo o realizador um ponto de vista em função da separação clássica entre bons e maus, na qual os muçulmanos estavam longe de ser os mais visados na história. A sequência inicial com Saladino parece desmentir essa perspetiva e mais parece operacionalizar o pedido fanático do sermão do Papa Urbano II, em 1095, que desencadeou a Primeira Cruzada⁶⁰⁷. De facto, Saladino desdobra-se de forma ambígua em duas personagens: o herói da cavalaria e o infiel. DeMille fazia depender o rigor histórico da lógica interna da narrativa cinematográfica e, sendo necessário, sacrificava o primeiro. Neste caso, Saladino sai incólume da narrativa, e o papel do mau da fita coube a Conrado de Montferrat (Joseph Schildkraut). O ponto de vista maioritariamente expresso é também

⁶⁰⁵ Breteque, François Amy de la — *L'Imaginaire Medieval dans le Cinema Occidental*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 138.

⁶⁰⁶ DeMille, Cecil B. — *Memorias*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 281.

⁶⁰⁷ Não existe uma só versão do sermão. Na versão de um dos cronistas de época, Roberto, o Monge destaca-se a passagem seguinte: «From the confines of Jerusalem and the city of Constantinople a horrible tale has gone forth and very frequently has been brought to our ears, namely, that a race from the kingdom of the Persians, an accursed race, a race utterly alienated from God, a generation forsooth which has not directed its heart and has not entrusted its spirit to God, has invaded the lands of those Christians and has depopulated them by the sword, pillage and fire; it has led away a part of the captives into its own country, and a part it has destroyed by cruel tortures; it has either entirely destroyed the churches of God or appropriated them for the rites of its own religion. They destroy the altars, after having defiled them with their uncleanness.» Ver Sermão de Urbano II em <http://www.fordham.edu/halsall/source/urban2-5vers.html> [Consultado em 28/07/2009].

o dos líderes da cruzada, particularmente o ponto de vista anglo-saxónico concentrado na pessoa de Ricardo: há povo presente, mas a perspectiva dos chefes é prevalecente. Depois, as referências nunca são apenas provenientes dos factos historicamente atestados e não se resumem às provenientes do discurso historiográfico. Pelo contrário, como vimos, DeMille usou de forma próxima material de *O Talismã*, de Scott. No livro e no filme, Ricardo e Saladino encontram-se, o que não aconteceu na História, de acordo com as fontes⁶⁰⁸. Depois, o filme reproduz mitos orientalistas do Ocidente em relação ao Oriente e inscreve-se como contributo importante para um cinema «orientalista»⁶⁰⁹. Por exemplo, no episódio em que Saladino rapta Berengária, Saladino diz-lhe: «*It is written that you should come to me.*» O fatalismo é um dos elementos que mais serve para opor a *mitologia* ocidental do livre arbítrio aos determinismos do Islão⁶¹⁰, e os tiques orientalistas refletem-se na primeira aparição de Saladino, no início do filme. Mais tarde, nas muralhas de Acre, Saladino usa um turbante com forma de minarete ladeado de crescentes dourados que enviam uma mensagem subtil sobre o seu lado diabólico. Depois, no concílio de reis, usa um capacete que evoca a coroa faraónica, e, no seu palácio, exhibe-se uma *mise-en-scène* que sugere o luxo das miniaturas iluminadas persas⁶¹¹. O próprio traje de Saladino é exótico e efeminado, e alguns dos mais frequentes preconceitos orientalistas são reproduzidos: o fatalismo determinista, condição da inferioridade civilizacional,

⁶⁰⁸ Aberth, John — *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York: Routledge, 2003, p. 73.

⁶⁰⁹ Louvish, Simon — *Idem*, p. 335.

⁶¹⁰ Francaviglia, Richard — «Crusaders and Saracens: The persistence of Orientalism in Historically Themed Motion Pictures about the Middle East». In *Lights, camera, history: portraying the past in film*, por Richard V. Francaviglia, Jerome L. Rodnitzky, Robert A. Rosenstone. College Station, Texas: Texas A&M University Press, 2007, p. 71.

⁶¹¹ Haydock, Nickolas e Ridsen, E. L. — *Hollywood in the Holy Land, Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. Jefferson: McFarland, 2009, p. 106.

e o exotismo e a luxúria, ingredientes tradicionais dos preconceitos na representação do Oriente pelo Ocidente.

Preocupações possíveis com o rigor levaram DeMille a trabalhar com uma vasta equipa e a iniciar um trabalho de colaboração com o historiador e novelista nova-iorquino Harold Albert Lamb (1892-1962)⁶¹², que fundamentou o trabalho no argumento de *As Cruzadas*, no sentido em que «ajudou a apresentar os sarracenos como um povo culto» e Saladino «tão cortês quanto qualquer cavaleiro cristão»⁶¹³. Lembremos que um dos outros argumentistas do filme foi Dudley Nichols (1885-1960), argumentista de *Bringing Up Baby* (1938) e de *Stagecoach* (1939), entre muitos outros filmes de referência. O terceiro argumentista foi o histórico Waldemar Young (1878-1938), que já tinha trabalhado em *O Sinal da Cruz* e em *Cleópatra*. O diretor de fotografia foi Victor Milner (1893-1972), que tinha recebido, inclusive, o Óscar de melhor fotografia por *Cleópatra*, no ano anterior.

As Cruzadas enquadram-se num contexto ligeiramente diferente dos anteriores filmes históricos de DeMille. Em 1917, quando estreou *Joan The Woman*, a América preparava-se para entrar na guerra, e em 1932 e 1934, anos de *O Sinal da Cruz* e *Cleópatra*, os filmes refletiam a realidade económica e social norte-americana. A partir de 1933, a América começou a ser interpelada pela ascensão europeia do fascismo, mas estava dividida quanto ao que o fascismo podia representar e queria evitar a guerra. Nesse ano, DeMille realizou *This Day and Age*, um filme indiretamente

⁶¹² O estudo e a crítica da obra de Harold Lamb só começou a ganhar força mais recentemente. Ver Miller, John J. — «Shepherding a Lamb's Lost Legacy». In *The Wall Street Journal*, agosto, 2009. Disponível em <http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204409904574350983611946784.html>. [Consultado em 30 de março de 2012].

⁶¹³ DeMille, Cecil B. — *Memorias*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 279. Na obra DeMille faz também referência elogiosa aos dois outros guionistas do filme: Dudley Nichols e Waldemar Young.

relacionado com a problemática da ascensão dos ditadores, que refletia sobre a condição política e social de intervir na sociedade para a transformar⁶¹⁴. No filme, um grupo de rapazes tomava conta de uma cidade para a livrar de um *gangster* e, aparentemente, o fim justificava os meios utilizados (rapto, julgamento e castigo). Defendendo-se valores como a justiça acima da lei ou a superioridade masculina, os rapazes pareciam estar tão próximos de certos valores tradicionais norte-americanos como da *moral* da juventude hitleriana, e parece que DeMille insistia muito mais na apologia de alguns valores tradicionais norte-americanos, que pouco se diferenciavam dos de tipo ditatorial, e menos no aviso aos americanos acerca dos perigos do fascismo. Mas, em meados dos anos 30, a mensagem não era muito explícita porque a opinião pública ainda valorizava a paz. Em 1935, 50000 veteranos da I Guerra Mundial marcharam em Washington pela paz e, em 1937, o Congresso americano avançava com o *Neutrality Act*. Não se tratava de uma neutralidade plena na medida em que a denominada preservação dos valores americanos implicava uma aliança natural com a Inglaterra e com a França⁶¹⁵, e Roosevelt sabia que as questões internacionais estavam a mudar rapidamente⁶¹⁶. A invasão da Etiópia pela Itália de Mussolini e a Guerra Civil

⁶¹⁴ Dick, Bernard F. — *The Star-Spangled Screen: the American World War II film*. Lexington: University Press of Kentucky, 1996, p. 43. O autor defende que o filme de W. Wanger e o filme de DeMille eram ambíguos e como tal foram interpretados. No filme *Gabriel over the White House*, o argumento tratava da transformação de um conservador num liberal que inaugurava um *New Deal* e agia como um ditador.

⁶¹⁵ Dallek, Robert — *Franklin D. Roosevelt and American Policy: 1932-1945*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 101.

⁶¹⁶ «Small wonder then, that F. D. Roosevelt, like many Americans was initially bewildered and bemused by what was going on in Europe (...) Thongs are moving so fast – Roosevelt complain at one stage in 1935 — that I feel my opinion of the situation today may be completely changed tomorrow.» In Casey, Steven — *Cautious Crusade, Franklin D. Roosevelt, American Public Opinion, and the War against Nazi Germany*. New York: Oxford University Press, p. 4.

Espanhola dividiram as posições políticas⁶¹⁷, e os acontecimentos alemães já incomodavam alguns setores na sociedade norte-americana.

No filme *As Cruzadas*, as imagens da destruição dos símbolos cristãos foram interpretadas como uma alusão aos recentes acontecimentos ocorridos na Alemanha em 10 de maio de 1933, a grande queima de livros que impressionou o mundo ocidental. A propaganda anti-alemã não era novidade para DeMille, que já tinha aproveitado *Joan The Woman* para fins propagandísticos, elogiando o esforço norte-americano. Mas, como vimos, em 1935, o sentimento a favor da paz ainda era dominante e algum sentimento dessa vontade de paz parece transparecer em *As Cruzadas*. Há uma guerra em curso, há estados europeus envolvidos, mas, no decurso do filme, o discurso de Pedro, o Eremita, é um discurso sobre a paz e, no final do filme, na sequência em que contracenam com Ricardo e Saladino, Berengária, traduzindo o desejo de boa parte dos Estados contemporâneos em vésperas da 2.^a Guerra Mundial, repete várias vezes a palavra paz⁶¹⁸. Neste contexto, defendemos que há no filme uma ambivalência que se prende diretamente com a época que o produziu e consumiu.

Embora não seja a primeira incursão no tema⁶¹⁹, *As Cruzadas* são uma importante aparição do tema, neste caso uma espécie de *pot-pourri* demilleano⁶²⁰, enquadrando-se num certo estilo de cinema que mais tarde virá a apelidar-se de *blockbuster*⁶²¹. A data de 1187

⁶¹⁷ Jablon, Howard — *Crossroads of Decision: The State Department and Foreign Policy, 1933-1937*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002, pp. 97-113.

⁶¹⁸ Haydock, Nickolas e Ridsen, E. L. — *Hollywood in the Holy Land — Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. Jefferson: McFarland, 2009, p. 107.

⁶¹⁹ É preciso lembrar *The Crusader*, a experiência de 1911, dos Estúdios Edison, a par de outras experiências contemporâneas levadas a cabo nos estúdios Gaumont e Pathé. Ver Aberth, John — *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York: Routledge, 2003, p. 89.

⁶²⁰ Ferreira, Manuel Cintra — *As Cruzadas, 1935*. Lisboa: Folhas da Cinemateca (Ciclo Cecil B. DeMille, dezembro 1991).

⁶²¹ Aberth, John — *Idem*, p. 86.

introduz-nos no imaginário visual associado à Terra Santa⁶²² e o *long shot* de Jerusalém, que vemos inicialmente em *As Cruzadas*, revela-se incontornável num filme em que a cidade de Jerusalém se constitui como palco. Como disse Jacques Le Goff, as Cruzadas foram lançadas pelo apelo de uma Jerusalém do imaginário⁶²³, longamente representada no Ocidente, um dos projetos económico e político que mais se prenderam com o imaginário do Ocidente Cristão europeu. Disse Regine Pernoud que «nunca, talvez, a palavra epopeia foi melhor empregue que falando das Cruzadas»⁶²⁴, um projeto coletivo de uma Europa que se intitulava Cristandade⁶²⁵. Em nome de uma teofania (Pedro, o Eremita, e Urbano II terão tido visões) a Primeira Cruzada estabelecia uma unanimidade no Ocidente⁶²⁶ e, por esta mesma via, ligava-se às teofanias do Antigo Testamento. Essa unanimidade era imperiosa devido à situação política internacional de luta entre o poder temporal do Imperador e o poder religioso do Papa. No terreno, os reinos europeus pareciam querer sacudir o poder espiritual. Em 1054, a igreja ortodoxa bizantina separou-se

⁶²² Haydock, Nickolas e Ridsen, E. L. — *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. Jefferson: McFarland, 2009, p. 40.

⁶²³ Le Goff, Jacques — *Time, Work and Culture in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 26.

⁶²⁴ Pernoud, Regine — *Luz Sobre a Idade Média*. Lisboa: Europa-América, 1997, p. 51. Disponível em <http://grupoveritas.googlepages.com/LuzSobreIdadeMdia-RginePernoud.pdf>. [Consultado em 28/07/2009].

⁶²⁵ «Vemos, por ocasião da Primeira Cruzada, príncipes sacrificar os seus bens e os seus interesses, esquecer as suas querelas, para tomarem juntamente a Cruz — os povos mais diferentes reunirem-se num único exército, a Europa inteira estremecer à palavra de um Urbano II, de um Pedro, o Eremita, mais tarde de um São Bernardo ou de um Foulques de Neuilly. Vemos monarcas, preferindo a arbitragem à guerra, submeter-se ao julgamento do papa ou de um rei estrangeiro para regularizar as suas dissensões. Encontramo-nos, facto ainda mais notável, perante uma Europa organizada; ela não é um império, não é uma federação; ela é: a cristandade.» Pernoud, Regine — *Luz Sobre a Idade Média*, Europa-América, 1997, p. 71.

⁶²⁶ Duby, Georges — *The Three Orders: Feudal Society Imagined*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 200. Diz o autor: «Crusading society showed no greater purity, no greater unanimity, than any other.»

da igreja romana, a paz de Deus estava seriamente ameaçada, e a Cruzada foi providencial para fortalecer o poder da Igreja e para permitir a transferência para o exterior da agressividade que os reinos exerciam uns sobre os outros. Ao mesmo tempo, a criação de Estados cristãos no Próximo Oriente, motor de fortes ambições da aristocracia e do clero, permitia a reprodução das estruturas políticas dos estados europeus no Oriente. Finalmente, como referiu Umberto Eco⁶²⁷, a ideia de reinos cristãos na Terra Santa inflamou a imaginação Ocidental. A Terceira Cruzada começou em 1187, quando chegaram ao Ocidente notícias de que Saladino tinha reconquistado Jerusalém após a Batalha de Hattin. Depois desse episódio Saladino transformou-se num combatente da *jihad* junto dos seus. A expedição cristã conseguiu recuperar Acre em julho de 1191. Em setembro, Ricardo conseguiu uma vitória renhida sobre Saladino em Arsuf. Não conseguiu chegar a Jerusalém, mas obteve uma espécie de tréguas que permitiu garantir aos cristãos desarmados um salvo-conduto para Jerusalém. Depois das tréguas, os cristãos podiam ir fazer os seus ex-votos à Igreja do Santo Sepulcro⁶²⁸. Das várias cruzadas, a terceira permaneceu nas memórias visuais da cultura ocidental e, mais recentemente, reteve o interesse particular dos realizadores⁶²⁹.

A notoriedade da Terceira Cruzada prendeu-se precisamente com a aura criada em torno do confronto mítico entre os dois protagonistas: Ricardo (nascido em 1157) e Saladino (nascido em 1137)⁶³⁰. Essa carga é transportada diretamente para o horizonte do

⁶²⁷ Eco, Umberto — *O Pêndulo de Foucault*. Lisboa: Difel, 1988, pp. 77 e segs.

⁶²⁸ Tyerman, Christopher — *England and the Crusades: 1095-1558*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 83.

⁶²⁹ Elley, Derek — *The Epic Film: Myth and History*. New York: Routledge, 1984, p. 12.

⁶³⁰ As fontes mais importantes para o estudo da Terceira Cruzada são, do lado cristão, o *Itinerarium Regis Ricardo*, escrito no século XIII, mas incorporando certamente testemunhos anteriores. Embora ambas as fontes sejam inglesas, o *Itinerarium Peregrinorum et Gesta Regis Ricardi* retrata Saladino de forma diferente da de Ambroise na sua *The Crusade of Richard Lion-Heart*. No *Itinerarium*, Saladino é uma figura com

filme, delimitando-o de forma exemplar desde o início, através da aparição mítica do cavaleiro cruzado a assumir-se como primeira imagem marcante dos créditos de abertura. Mas a relevância do confronto entre Ricardo e Saladino precedeu a aparição do tema no ecrã, uma vez que a longa transformação do episódio em ficção tinha estado nas fontes primárias (as crónicas medievais) e na literatura ocidental. A fama da Terceira Cruzada prendeu-se também com a demanda de Jerusalém, o lugar que se busca no filme, e o plano inicial que se vê surge associado a marcas visuais e sonoras identificadoras do Islão no Ocidente: observa-se um minarete e ouve-se um muezim. É, portanto, da recuperação desta longa tradição que DeMille parte. O público é introduzido no contexto da conquista e destruição de Jerusalém por Saladino através de um plano que mostra o derrube de uma cruz da fachada da Igreja do Santo Sepulcro. O contexto faz-se em três planos que são mais do que suficientes para sintetizar estereótipos de um episódio da História: um cavaleiro cruzado, a Cidade Santa e o Santo Sepulcro, elementos que contextualizam rapidamente um tempo⁶³¹,

muitas qualidades negativas até ao momento em que conclui tréguas com Ricardo, em 1192. De acordo com o autor do *Itinerarium*, Saladino «matou traiçoeiramente... homens insuspeitos» para obter o mando sobre o Egito. O autor não evidencia uma grande opinião sobre Saladino e as formas que ele usou para chegar ao poder. Ver Lawson, Rich — *Richard and Saladin Warriors of the Third Crusade*. Disponível em http://www.shadowedrealm.com/articles/exclusive/richard_saladin_warriors_third_crusade [Consultado em 27/07/2009]. Depois das tréguas, a descrição é mais favorável a Saladino. A descrição que Ambroise faz de Saladino na sua *Crusade* é mais equilibrada, mostrando aspetos positivos e negativos da personalidade de Saladino. Depois das tréguas as descrições de Ambroise também elogiam a conduta de Saladino. Quanto a Ricardo, no *Itinerarium* é elogiado e comparado aos heróis clássicos, Heitor, Aquiles e Alexandre. As fontes muçulmanas incluem *The Perfect History*, de Ibn Al-Athir que, curiosamente, elogia a figura de Ricardo e é mais ambíguo com Saladino, ora o elogiando pela magnanimidade com que tratou os vencidos, ora criticando-lhe o feito. Há ainda duas fontes próximas de Saladin, Baha al-Din e Ima al-Din. Ver Maalouf, Amin — *As Cruzadas vistas pelos Árabes*. Lisboa: Difel, 1990, p. 239.

⁶³¹ «The medieval movie tends to be framed.» Woods, William F. — «Authenticating Realism in Medieval Films». In Driver, Martha and Ray, Sid — *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, p. 41.

estabelecendo o tal registo de autenticidade a que se fez referência. No filme, a cruz é arrancada do topo da igreja, mas é preciso lembrar que Saladino proibiu a destruição de qualquer edifício religioso ligado ao cristianismo, e que o Santo Sepulcro não foi destruído. No filme joga-se, pois, essencialmente com o efeito simbólico.

A ação tem rapidamente início com uma significativa queima de livros sagrados numa praça, de ressonâncias perturbantes no contexto do «bibliocausto nazista»⁶³² que se passava na Europa e, no caso da sequência apresentada em *As Cruzadas*, a destruição da cultura escrita e iconográfica evocava o peso de uma prática maldita em várias civilizações. No Mundo Antigo, a queima de livros aconteceu na Suméria, no Egito, na Grécia e em Israel, se lembrarmos a destruição das Tábuas da Lei, e em Alexandria, onde a biblioteca foi mais do que uma vez alvo de uma destruição⁶³³ purificadora e que visava limpar a memória. No filme, é extremamente eficaz o recurso visual de destruição de pequenas imagens de ícones, relevos e esculturas, o que é particularmente ameaçador porque se cruza com a realidade dos anos 30. Na verdade, num período de agonia do real e da razão, o período entre as guerras, quando, na História real, a brutalidade nascente do nazismo começava a manifestar-se, é o mito da civilização ameaçada que o público vê nas primeiras imagens do filme. Não admira, diz-nos Baudrillard, que a História tenha feito a sua entrada triunfal no cinema; não se trata de uma verdadeira tomada de consciência da História, mas de uma nostalgia dos valores que estão irremediavelmente ameaçados pelo presente⁶³⁴.

A representação da impiedade muçulmana joga-se em duas frentes em que DeMille procura um ponto de vista de eficácia reconhecível:

⁶³² Baéz, Fernando e Léo, Fernando Báez — *História Universal da Destruição dos Livros — das Tábuas Sumérias à guerra no Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2006.

⁶³³ Ver Baéz, Fernando e Léo, Fernando Báez — *Idem*.

⁶³⁴ Ver Baudrillard, Jean — *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 59.

a destruição dos símbolos cristãos e a venda de escravas cristãs, um tema antigo na cultura visual, associado ao tema mais comum do martírio dos cristãos⁶³⁵. Vemo-lo aparecer no século XIV, talvez até antes, projetando-se mais tarde nos requintes do orientalismo que teve seguidores na cultura visual da burguesia do século XIX, como é o caso do pintor inglês Edwin Long (1829-1891) que, na obra *The Babylonian Marriage Market*, procurou reproduzir um certo tipo de rigor aliado ao uso e interpretação de fontes: as Histórias de Heródoto e a reprodução de objetos arqueológicos assírios. Gustave Doré, como vimos, uma das fontes oitocentistas mais importantes no cinema de DeMille, também abordou o tema.

DeMille depositou o mesmo tipo de cuidado na composição gráfica do episódio da venda das escravas⁶³⁶, dotando-o de grande dinamismo visual e relacionando-o, precisamente, com o tema mais vasto e conhecido da perturbante escravatura branca. Vê-se um plano em que a escadaria oblíqua reforça a perspetiva, fornecendo um ponto de fuga determinante para que todo o plano se possa visualizar. Este tipo de composição de referência pictórica é típico no realizador⁶³⁷. Num balcão disposto num plano exageradamente

⁶³⁵ Ver o artigo «Muslim Martyrdom and quest for Martyrdom in the Crusading period», de Talmon-Heller, Daniella, 2002. Disponível em <http://www.as.huji.ac.il/schools/jewish3/reading/Talmon-Muslim%20Martyrdom%20Al-Masaq.Pdf>. [Consultado em 23/10/2009].

⁶³⁶ Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*, *Idem*, p. 291.

⁶³⁷ «(...) Additionally, introducing the effect of steep gradients would give the impression of extended space by allowing unequal objects to look equal in the space. Cecil B. DeMille recognized the dramatic efficiency of the canonical forms in constructing and perceiving a scene. In his dynamic composition, with the aid of his associate artists, he applied these rules in nearly every picture he made (...) he constructed highly narrative gradient composition as a display effect. In the scene in which Charles Bickford lays prone as a victim of Richard Cromwell and Eddie Nugent, DeMille constructed his characters' composition with highly artistic calculation. The grouping in the front on the right side (Richard Cromwell and Eddie Nugent) were standing. The next rows behind them were standing also, but one step higher and so on, until we see the last characters sitting on top of the semistaircase. DeMille's composition followed the steep gradient form. On the left side our reading of the scene started by first scanning a large wagon

superior, os compradores muçulmanos escolhem as escravas cristãs – «statuesque groups of blond girls»⁶³⁸ – colocadas num plano situado num nível inferior no conjunto da imagem. Os dois planos não se intercetam e todas as personagens intervenientes são igualmente visíveis, enquanto pela escada sobem e descem figurantes. O domínio dos procedimentos técnicos postos ao serviço da narração é bem vincado em toda a sequência.

Dois exemplos (a destruição de símbolos e a venda de escravas) chegam para que o público entenda a maldade muçulmana, e Saladino é anunciado de imediato. A câmara aponta no sentido contrário, e Saladino aparece enquadrado num cenário arquitetónico típico, ao som de percussão e acompanhado de guardas velados em traje muçulmano e montados em cavalos brancos.

O papel de Saladino é desempenhado por Ian Keith, que já tínhamos visto como Tigelino em *O Sinal da Cruz* e como Otaviano em *Cleópatra*. Nas palavras de DeMille, Ian Keith tem em Saladino uma «magnífica encarnação» que chegou a ser muito popular no Oriente⁶³⁹. No filme aparece ladeado por guerreiros-escravos negros, o

wheel, followed by the principal character (Charles Bickford) and a few others sitting next to him, while the last three rows of the composition are standing on a steep gradient. This form of steep gradient composition permitted each character in the composition to be equally visible to the camera and share the dramatic momentum of the scene. The composition acquired a definite roundness by manipulating the contrast and direction of the scene's illumination. DeMille repeated this same Baroque steep gradient formula, with some alteration, in *The Crusades* (1935) (...)» In Sannah, Bassim — *The Characteristic Features of Hollywood's Scenographical Stylization (1930-1939)* [Dissertação]. Ruhr: University of Bochum, June 21, 2004.

⁶³⁸ Richard, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*. New York: Routledge, 1977, p. 100.

⁶³⁹ DeMille, Cecil B. — *Mis diez mandamientos*, Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 280. Ver também Richard, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, p. 100. Afirma o autor sobre Ian Keith: «...[he] gives perhaps the best performance of his career, skilfully creating a completely convincing portrayal (...) whether confronting the assembled christian kings or wooing Berengaria or negotiating with Richard, he radiates true authority.»; ver ainda: «...In contrast, *The Crusades* was a favourite film in Muslim countries. It profoundly affected Egyptian Prime Minister, Col. Gamal Abdal Nasser and his best friend General Abdel

que está confirmado pelas fontes: o exército de Saladino tinha com efeito negros e beduínos. No momento em que aparece, Saladino mostra-se impiedoso com os cristãos. O episódio foi criticado por E. Lloyd Sheldon, da equipa de produtores, que achou o caráter de Saladino inconsistente. Segundo a produção, Saladino devia ser tratado como um herói por ter permitido a entrada de cristãos em Jerusalém. Avançando com as suas ideias muito próprias sobre construção dramática, DeMille terá argumentado que era preciso passar a mensagem da Cruzada para o público, e só com a realidade da impiedade do inimigo se conseguia esse efeito⁶⁴⁰.

Saladino enfrenta o discurso fanático de Pedro, o Eremita (C. Aubrey Smith)⁶⁴¹, que o avisa de que vai exortar os cristãos à Cruzada. No entanto, Pedro, o Eremita, nasceu em Amiens, em 1053, e morreu em 1115, muito antes dos acontecimentos que são narrados no filme. Pregou a Primeira Cruzada e ligou-se à Cruzada Popular,

Hakin Amer. When DeMille and Henry Wilcoxon were introduced to them while in Egypt making the second *The Ten Commandments*, General Amer enthusiastically confessed: "Mr. DeMille, Mr. Wilcoxon, you will perhaps remember a movie you made called *The Crusades*" "Oh, yes," Mr. DeMille said, as he at last felt his feet touch firm ground. "I made that one in 1935". "Quite right," Amer said, "and Mr. Wilcoxon here starred at Richard Coeur-de-Lion." We nodded. "Well, perhaps you did not know that *The Crusades* was a very popular film in our Muslim country — due to its fair presentation of both sides and its portrayal of Saladin as a great and holy leader of his people. So popular, in fact, that it ran for three years in the same theater. And during those three years, when Colonel Nasser and I were first in military academy, we saw *The Crusades* perhaps as many as twenty times. It was our favorite picture." "That's very gratifying," Mr. DeMille said, thinking the speech was over. "It's always been my favorite as well." "Just a moment please," Amer said gently. "Colonel Nasser was so taken with the character of the Lionheart in your movie that he told everyone in the military academy that when he grew up he was going to be just like that, and that's how the other boys came to call him Henry Wilcoxon!"» In Kozlovic, Anton Karl — «The Deep Focus Typecasting of Joseph Schildkraut as Judas Figure in Four DeMille Films». *Journal of Religion and Popular Culture*, vol. VI, 2004.

⁶⁴⁰ O episódio é relatado em Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: Kentucky, *Idem*, p. 285.

⁶⁴¹ C. Aubrey Smith (1863-1948) — Já o víramos a fazer o papel de Enobarbus, em *Cleópatra*. O ator desempenhou vários papéis importantes em Hollywood. Devemos destacar *Queen Christina* (1933), de Ruben Mamoulian, e *The Scarlet Empress* (1934), de J. Von Sternberg.

liderando-a, juntou os seus esforços à Cruzada dos Nobres, visitou o Santo Sepulcro, e morreu poucos meses depois, na Europa. Foi um fanático cujo nome ficou associado a atrocidades cometidas contra judeus⁶⁴², mas nada disso aparece no filme. Aí, nas palavras do próprio DeMille, Pedro, o Eremita, resultava da mistura de Pedro, o Eremita, de Bernard de Clairvaux e de outros eremitas que percorreram a Europa de então⁶⁴³, portanto uma mescla ficcional. E a sequência inicial com Saladino termina com uma extraordinária sobreposição de imagens em que DeMille se autocita, remetendo para os efeitos visualizados em *Os Dez Mandamentos*. O mar submerge o pregador que vai regressar à Europa, e o cenário passa para França.

Na Europa, o rei de França, Filipe Augusto, prepara-se para a Cruzada. Vê-se um plano geral com a corte francesa, de grande rigor compositivo, indiciando o fanatismo centralizador, e a composição do plano reforça a austeridade e a relação íntima do poder temporal e religioso em França. O espaço francês é encenado como um universo religioso, o oposto da encenação adotada para o ambiente que se verá de seguida: o espaço inglês. No plano da coroação é preciso realçar o trabalho em *matte* de Jan Domela (1894-1973)⁶⁴⁴. O ambiente da corte inglesa introduz um forte contraponto. DeMille e Hans Dreier recriaram cuidadosamente o ambiente onde se encontra Ricardo, o herói do filme, emoldurando um retrato psicológico

⁶⁴² Aberth, John — *A Knight at the Movies — Medieval History on Film*. New York: Routledge, 2003, p. 86.

⁶⁴³ DeMille, Cecil B. — *Memorias*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 281.

⁶⁴⁴ Jan Domela — Pintor e ilustrador norte-americano, de ascendência holandesa. Estudou na Los Angeles School of Illustration and Painting e no Mark Hopkins Art Institute. Frequentou a Rijksakademie em Amsterdam e completou os estudos na Académie Julian em Paris. Depois de 1928 tornou-se o principal pintor *matte* na Paramount, bem como principal artista na secção dos efeitos especiais. Quanto a este trabalho, note-se que «...most of the cathedral matted into a limited set on the Paramount soundstage.» Ver <http://nzpetesmatteshot.blogspot.com/2010/07/jan-domela-intimate-portrait-of.html>. [Consultado em 15/03/2011]

preciso e complexo de Ricardo Coração de Leão⁶⁴⁵. Uma vez mais, e segundo o testemunho do realizador não houve dúvidas na escolha, o ator escolhido foi Henry Wilcoxon. Óbvio herói inglês e como tal representado na História de Inglaterra, Ricardo I assumiu uma presença histórica extraordinária na Terra Santa⁶⁴⁶. No filme, o rei é introduzido num ambiente *tipicamente* inglês: um torneio que serve para apresentar um caráter bélico, brigão e enérgico que convém ao filme, e que não se afasta muito das descrições provenientes das fontes. Era principalmente nos torneios que um cavaleiro medieval ganhava a sua reputação e que se reafirmava de um ponto de vista da hierarquia social⁶⁴⁷. A sequência foi bem trabalhada e encontra-se cheia de referências culturais: o torneio, onde Ricardo exhibe a sua destreza física, e o despique entre Ricardo e um dos súbditos num espaço interior bem conseguido, uma forja, que nos remete de imediato para o episódio da forja na ópera *Siegfried*, de Richard Wagner. Enveredando pela liberdade criativa, DeMille alude de forma subtil ao universo das lendas germânicas e recria o ambiente wagneriano romântico (e pouco medieval) em que o herói Siegfried forja em êxtase a sua espada, durante a ária *Nothung! Nothung!*. Ricardo, o herói inglês, ajuda o ferreiro a forjar a espada, e a presença da espada na história também remete vagamente para o mito do rei predestinado à Excalibur sagrada. Lembremos, a propósito, que se contava que, quando esteve perante Tancredo da Sicília, Ricardo seria portador da Excalibur⁶⁴⁸. O artifício é bem conseguido para sublinhar

⁶⁴⁵ Richard, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*. New York: Routledge, 1977, p. 100.

⁶⁴⁶ Recorde-se a conquista de Chipre e a tomada de Acre. Riley-Smith, Johnatan — *The Oxford History of the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 6 e 379.

⁶⁴⁷ Karras, Ruth Mazo — *From Boys to Men: formations of Masculinity in Late Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pensilvanya Press, 2002, p. 41 e p. 65.

⁶⁴⁸ Entre outros, dois autores fazem referência à relação entre Ricardo Coração de Leão e a Excalibur. Phillips, Johnattan P. — *The Crusades 1095-1197*. Harlow:

duplamente a predestinação de Ricardo. Depois, o registro é pitoresco (o ambiente cheio de objetos familiares, recriando situações de boa disposição e fanfarronice, remetendo para um *tempo mítico* de pura harmonia entre rei e súbditos). Introduzindo-se um passado idílico que depois se deteriorará, assim se trabalha o material mitológico na História e, agora também, no cinema⁶⁴⁹.

Ricardo é informado da chegada iminente do rei de França, Filipe Augusto (C. Henry Gordon), e da irmã, Alice (Katherine DeMille), ao Castelo de Windsor. É preciso realçar que na *mise-en-scène* do espaço interior do castelo tudo é compósito, sublinhando mais a função dramática dos objetos e espaços, e menos a verosimilhança. A gestão do espaço e dos objetos liga-se aos de outro projeto impressionante da Paramount, filmado no ano anterior: *A Imperatriz Vermelha*, de Sternberg. Nos dois filmes, o encenador foi o mesmo: Hans Dreier, que já trabalhara em *Cleópatra* e em *This Day and Age*, e voltará a trabalhar com DeMille em *The Buccaneer*, *Union Pacific*, *Dr. Wassel*, *Unconquered* e *Samson and Delilah*. Notável arquiteto e *designer* alemão, conhecedor da arte europeia e das vanguardas modernistas, foi capaz de conceber sem complexos estranhos cenários estilizados com referências bem pontuadas por escudos, estátuas e esculturas⁶⁵⁰. Dreier soube introduzir elementos

Longman, 2002, p. 144. Ver também Aurel, Martin — *The Plantagenet Empire*, 1154-1224. Harlow: Pearson-Longman, 2007, p. 152.

⁶⁴⁹ Ver Selling, Kim — «Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy». In Ketterer, David — *Flashes of the Fantastic: Selected Essays from the War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004, p. 213.

⁶⁵⁰ Não há muita informação disponível sobre Hans Dreier. Ver Sylbert, Richard e Townsend, Sylvia — *Designing Movies: Portrait of a Hollywood Artist*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006, p. 4; ver também Heisner, Beverly — *Production Design in the Contemporary American Film — A Critical Study of 23 Movies and their Designers*. Jefferson: Mc Farland, 2004, pp. 4 e 40. Ver ainda LoBrutto, Vincent — *By Design: interviews with film productions designers*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1992, p. 4, onde um dos entrevistados, Robert Boyle, afirma sobre Dreier: «Hans Dreier was a Prussian; he had come over from UFA with Lubitsch, F. Lang and that group. We had a wonderful, real intellectual in Hans Dreier. (...)». Citamos

estilizados e contaminados pelas formas expressionistas, como é o caso do castelo de Windsor em *As Cruzadas*. Aqui, enquadradas em paredes vazias, as estátuas do leão e do guerreiro, as espadas e lanças dispostas na escadaria fornecem a pista para a entrada do rei inglês. E, eventualmente, para a sua configuração psicológica⁶⁵¹.

No castelo encontram-se Conrado de Montferrat (Joseph Schildkraut), João Sem-Terra (Ramsey Hill), Alice e Filipe Augusto. DeMille usou repetidas vezes Joseph Schildkraut em papéis de traidores históricos: Judas em *O Rei dos Reis*, Herodes em *Cleópatra* e Conrado de Montferrat em *As Cruzadas*. A estratégia fazia parte de um procedimento de pesquisa profunda da psicologia das personagens associada às características de determinados atores. Conrado é o vilão da história; nem Saladino negocia com ele, e acabará por matá-lo, depois de dizer: «I have no traffic with assassins» e «Away with this dog.». Conrado é verdadeiramente a figura anticristã do filme. É através de Conrado que o público percebe que o filme não é anti-islâmico⁶⁵². As três personagens destinadas a desempenhar os papéis de intriguistas envergam sóbrios trajes de tecido escuro e de corte estilizado

também o passo seguinte «Hans Dreier made scenographic history throughout his twenty-seven year career at Paramount. Simplicity, organic unity, balance, richness, and inventiveness hallmarked his scenographical style. Hans Dreier's spatial interpretation delivered a remarkable degree of balance between the Moderne and the architectural form. His spatial conceptualization maintained a true equilibrium between the pro-Americana internal manner and rhythm, and the European outlook. Dreier combined modern architectural stylization and the Functional aesthetic in his settings (...) Dreier brought the Bauhaus ethic and artistry with him from Germany. He introduced a new accent of flat white and abbreviated surfaces, with the essentials of the Moderne (...) clocks, forms, chandeliers, chrome components, light fixtures, glass brick, and spaciousness, all of which were portrayed under diffused, soft and indirect lighting effects. Dreier's charcoal, and ink sketching technique revealed his sharp sense for the spatial and its composition. Yet Dreier had the talent of capturing a simplicity in his settings that was integrated with the dramatic means of the screen's narrative action.»

⁶⁵¹ Kelly, Kathleen Coyne e Pugh, Tison — *Queer Movie Medievalisms*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2009, pp. 73-74.

⁶⁵² Kozlovic, Anton Karl — «The Deep Focus Typecasting of Joseph Schildkraut as Judas Figure in Four DeMille Films». *Journal of Religion and Popular Culture*, vol. VI, 2004.

pontuados por vistosas peças de joalheria, onde se evidencia bem o talento criativo do chefe do *glamour* visual na Paramount, o *costume designer* Travis Banton. Lembremos que tanto Dreier como Banton tinham trabalhado em *Cleópatra*.

João Sem-Terra é o eterno irmão rival de Ricardo. Filipe de França tem planos políticos para Inglaterra e pretende casar a irmã Alice com Ricardo. Conrado de Montferrat é o intriguista encarregado de espicaçar as partes interessadas. Não foi apenas DeMille que denegriu a personagem, os cronistas ingleses do tempo fizeram o mesmo, e Walter Scott complementou o retrato psicológico de Conrado, quando o descreveu como «altivo, ambicioso, político e pouco escrupuloso»⁶⁵³. Ricardo irrompe na cena com um falcão e, havendo representações coevas com nobres com falcões, o detalhe foi levado muito a sério por DeMille⁶⁵⁴. Após uma breve troca de impressões, percebe-se que Ricardo pretende fugir do que parece ser um incómodo compromisso com Alice e que, ao contrário de Filipe Augusto, não se interessa pela Cruzada nem pelas coisas da Igreja. A relação de amizade e rivalidade entre Ricardo e Filipe reproduz o conflito histórico. Pouco depois, num espetacular plano sequência que descobre lentamente o trabalho de Hans Dreier, DeMille reintroduz a figura de Ricardo, com a câmara deslizando da praça onde se prega a cruzada ao torreão do castelo, descendo lentamente da muralha até ao chão e reenquadrando Ricardo. Ao ouvir o discurso do Eremita, Ricardo urde um estratagema: decide ir na Cruzada para escapar ao casamento, terminando a sequência na união das espadas da população em torno do Eremita e de Ricardo,

⁶⁵³ Ver respetivamente, Runciman, Steven — *História das Cruzadas*, Volume III. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 30; ver Scott, Walter — *O Talismã*, Lisboa. Amigos do Livro: s.d., p. 132.

⁶⁵⁴ Disse DeMille: «I want Wilcoxson to start carrying the falcon around. Pick out the best of the birds we have, and have him start carrying him around until the bird knows him. Perhaps he should also feed him.» Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Kentucky: University Press, 2004, p. 287.

numa composição grandiosa e bem estruturada, encenada como dramaturgia operática.

A Cruzada dirige-se para Marselha, numa sequência muito bem conseguida pela gestão de espaços e pelas composições visuais. Num plano fixo sobre uma rua desfilam a nobreza, o clero e o povo que se deslocaram na Cruzada, enquanto a multidão se divide em dois grupos. Um prossegue e sai para fora de campo pela esquerda, o outro avança para as câmaras proporcionando detalhes importantes para o público: os feridos, os cruzados, a gente do clero. É um momento de grande domínio dos mecanismos da narração porque a câmara não procura nada: o espetáculo desfila perante os olhos dos observadores, desde que as personagens irrompem no fundo até chegarem ao primeiro plano.

A história encontra-se contaminada por detalhes provenientes do registo da comédia norte-americana dos anos 20-30. O espírito genuíno de reconstituição histórica cedeu aos ditames da comédia romântica de Hollywood, centrando-se o tema principal da narrativa na evolução da relação entre Ricardo e Berengária⁶⁵⁵. Em relação a Alice, Ricardo foi apresentado como misógino: aderiu à cruzada para escapar ao casamento, tenta escapar a um segundo, e acaba por casar em circunstâncias muito estranhas⁶⁵⁶. DeMille explora de forma subtil a ambiguidade que a História também regista no comportamento sexual de Ricardo⁶⁵⁷. A ideia de apresentar um rei *gay* terá ocorrido na historiografia a partir de meados do século XX⁶⁵⁸ e, do ponto de vista historiográfico, o encontro de Ricardo

⁶⁵⁵ Richard, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*. New York: Routledge, 1977, p. 97.

⁶⁵⁶ Haydock, Nicholas e Ridsen, E.L — *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. Jefferson: McFarland, 2009, p. 25.

⁶⁵⁷ Haydock, Nicholas e Ridsen, E.L — *Idem*, p. 104.

⁶⁵⁸ Em 1948, J.H. Harvey publicou *Os Plantagenetas*, e defendeu uma tese sobre a homossexualidade de Ricardo. Também em 1974, James Brundage defendeu a

e Berengária terá sido exíguo. No filme, o encontro é um equívoco nitidamente contaminado pelo ambiente das comédias, desde a desilusão inicial de Berengária, à decisão caprichosa de Ricardo de não comparecer no casamento, até ao desfecho do episódio, com Berengária a casar com a espada de Ricardo. Todo o episódio é uma ficção, como o será, posteriormente, o improvável triângulo amoroso Ricardo-Berengária-Saladino⁶⁵⁹ que culmina com o rapto de Berengária por Saladino⁶⁶⁰. Na História, Berengária de Navarra foi escolhida para casar com Ricardo pela mãe do rei, Leonor da Aquitânia, num plano que afastava as pretensões do rei de França e de Alice, e Berengária juntou-se a Ricardo em Messina⁶⁶¹. Nada disso ocorre no filme. Berengária idolatra os Cruzados e idolatra Ricardo, antes de apreciar a atuação pública do rei e se desiludir com ele. Mais tarde, Ricardo aceita casar-se com a filha de Sancho, rei de Navarra, a troco da promessa do rei Sancho de arranjar subsistência para os cruzados ingleses. Uma vez assegurada tal subsistência, Ricardo não vai ao casamento, envia o seu trovador Blondel em vez dele e manda a espada como prova da seriedade do ato. Revoltada, Berengária casa com a espada numa estranha cerimónia de ressonâncias operáticas. No filme, DeMille criou justamente um encadeado de triângulos amorosos: os clássicos Ricardo-Alice-Berengária e Ricardo-Berengária-Saladino projetam-se num outro

mesma ideia em *Richard The Lionheart*. Em 1989, Anthony Bridge, em *Richard The Lionheart*, põs a ênfase no caráter heterossexual. Ver Stock, Lorraine Kochanske «He's not an ardent suitor, is he, brother? Richard The Lionheart's ambiguous sexuality in Cecil B. DeMille's *The Crusades* (1935)». In Kelly, Kathleen Coyne e Pug, Tison – *Queer Movie Medievalism*. Farnham: Ashgate Publishing Lmt, 2009, p. 61.

⁶⁵⁹ Haydock, Nicholas e Risden, E.L. — *Hollywood in the Holy Land...*, p. 104.

⁶⁶⁰ Mas esse aspeto não é uma novidade. Lembremos o poema épico da britânica Eleanor Ann Porden (1795-1825) intitulado “Coeur de Lion”, onde o navio de Alice se afunda, e ela se junta ao exército de Saladino para se vingar de Ricardo, sob a forma de uma guerreira de nome Zoraida.

⁶⁶¹ Madden, Thomas F. — *The New Concise History of the Crusades*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005, p. 86.

triângulo mais vasto, o dos cruzados europeus, os adeptos do Islão e a conquista de uma Jerusalém feminizada.

No dia seguinte, os cruzados vão para o porto, e Ricardo vê Berengária sem saber quem ela é e que já é casado com ela. A sequência é caricata, e constitui a oportunidade para alguns planos em picado e contrapicado, que remetem para o imaginário associado a *Romeu e Julieta*, e antecedem a partida para a Terra Santa. Nos planos de conjunto exteriores e nos planos de interiores da partida de Marselha (foi diversas vezes utilizado pela Paramount um «venerável cenário que existiu de 1925 a 1937 e representou sucessivamente Veneza, Xangai, Moscovo»⁶⁶² e Marselha na época das Cruzadas) e chegada à Terra Santa, a realidade é *feita* e controlada pelo ponto de vista do realizador, tornando-se o anacronismo irrelevante: nos exteriores impera o cânone da perspetiva; nos interiores, o ponto de vista é o da pintura europeia muito posterior à pintura medieval. A relação da realidade visual histórica com a realidade visual do filme é escassa e o que vemos é naturalmente uma ilusão de Idade Média. Na verdade, nos anos 30 as condições de produção determinavam um tipo de representação próxima de normas estéticas reconhecíveis (perspetiva, enquadramento, retrato) a par de algumas novidades muito próprias da linguagem do cinema (os planos em picado e contrapicado, por exemplo). No plano de Marselha é forçoso realçar mais uma vez o trabalho em *matte*⁶⁶³.

Na sequência seguinte, ao reunir os vários reis numa tenda de campanha onde recebem Saladino, DeMille afasta-se ainda

⁶⁶² Rodrigues, António — «Cinema, Architecturas». In Basílio, Kelly (coord.) — *Concerto das Artes*. Lisboa: Campo das Letras, 2007, p. 574.

⁶⁶³ «A wonderful and intricate matte shot from DeMille's «The Crusades» with extensive painting and several little areas of live action including fluttering flags, smoke, people and movement — a really good matte shot.» Ver <http://nzpetesmatteshot.blogspot.com/2010/07/jan-domela-intimate-portrait-of.html>. [Consultado em 15/03/2011],

mais da realidade histórica, embora componha uma sequência de grande efeito. Na tenda encontram-se os três protagonistas, Ricardo de Inglaterra, Filipe de França, e Frederico da Alemanha. Hugo III da Borgúndia esteve na Cruzada dos Reis⁶⁶⁴, bem como Leopoldo da Áustria, que virá mais tarde a prender Ricardo Coração de Leão. Guilherme II da Sicília não esteve na Cruzada porque tinha morrido, e foi o filho Tancredo da Sicília que foi à Cruzada. E, claro, Conrado de Montferrat, que também integrou a Terceira Cruzada. Embora tenha havido dinamarqueses, frísios e nobreza húngara na terceira Cruzada⁶⁶⁵, as outras personagens apenas parecem dar colorido internacional ao grupo: um rei nórdico, um conde húngaro e um príncipe russo.

Ricardo e Berengária devem finalmente ficar a sós. No episódio que apresenta a cama como eixo, muito moderno, há elementos bastantes para um debate psicanalítico, atendendo a que aquilo que devia consumir-se na tenda vai ser adiado até ao fim do filme. Berengária começa por resistir a Ricardo dizendo que está protegida pelos quatro Evangelistas, os quatro pilares da cama. Antes que algo possa acontecer, Ricardo é chamado de urgência para combater os assaltos de Saladino... e nada fica consumado, como, significativamente, não o será até ao fim do filme⁶⁶⁶. Pouco depois ver-se-á uma Berengária que lembra uma valquíria, de guarda, sozinha e insinuatoramente encostada a uma lança, e são vários os planos em que a heroína se encosta a espadas, ou lanças, óbvios instrumentos fálicos. Nesse sentido, o rapto de Berengária por Saladino traduz o desejo oculto de Berengária, confirmado na sequência da assembleia dos reis. Aí, Berengária dissera: «They told me he (Saladin) had *borns*

⁶⁶⁴ Setton Kenneth M , Wolff Robert Lee , Hazard Harry W. — *A History of the Crusades*, Volume II. Madison: University of Wisconsin Press, 2006, p. 78.

⁶⁶⁵ Runciman, Steven, *História das Cruzadas*, Volume III. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 25-27.

⁶⁶⁶ Haydock, Nicholas e Ridsen, E.L — *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*, p. 106.

like the *Devil*. I think he's magnificent.» Há uma nítida alusão de natureza sexual na frase, ou seja, Berengária vê em Saladino o que não consegue encontrar no esquivo Ricardo, acabando por ser raptada (estratégia típica das comédias). O casal deverá ficar temporariamente separado para que no final se reponha a moral da reconciliação.

Aos jogos de alcova seguem-se dos mais extraordinários episódios de batalha que o cinema gizara até à data, atendendo a que um dos pontos altos do filme foi a reconstituição da tomada de Acre, em 1191, representando-se a história em quadro vivo num trabalho em que é preciso fazer referência à montagem de Anne Bauchens. Muito do que se vê já tinha sido experimentado em *Joan the Woman*, em *Os Dez Mandamentos*, e na Batalha de Ácio, em *Cleópatra*. Tema recorrente na arte ocidental, tornou-se um símbolo do cinema de DeMille. Na reconstituição do assalto a Acre, estamos perante uma estrutura narrativa com partes relativamente bem diferenciadas: a preparação do assalto no setor inglês, depois no setor francês e o assalto a Acre propriamente dito. Na primeira parte, contam-se vinte planos, começando com um plano geral em que os homens preparam as armas e terminando com quatro planos em que quatro tocadores de instrumentos de sopro chamam as tropas para o assalto. Em toda a sequência, Ricardo Coração de Leão domina nos detalhes, ao ouvir os feridos e ao dar múltiplas ordens de ataque no meio dos equipamentos militares. A estrutura da narrativa é firme: há um ou dois planos mais gerais ou de conjunto a que se sucedem planos de pormenor que servem para contar a história, e a sequência termina de forma clara, com os toques de fanfarra que anunciam a mudança de cenário. O episódio francês conta-se em três planos, marcando uma subalternização relativamente ao episódio inglês. Depois, o assalto a Acre conta-se em mais de cento e quarenta planos. A estrutura narrativa faz-se num verdadeiro crescendo que culmina em sete planos com a entrada triunfal dos cavaleiros cruzados em Acre ao

som de música marcial. O assalto às muralhas apresenta-se numa construção metódica. A preparação do assalto é anunciada com dez planos de conjunto em que DeMille desdobra os pontos de vista, apresentando planos de campo e contracampo: a visão da muralha, com os muçulmanos apresentados do ponto de vista dos cristãos, e a chegada dos cristãos, com o ponto de vista dos que se encontram na muralha. A esse conjunto sucedem-se os primeiros planos de pormenor, com o sacrifício de Pedro, o Eremita, em destaque, e não é a verdade histórica que interessa – o Eremita não morreu mártir – mas a validação dramática de uma situação concreta: o martírio cristão, largamente representado na cultura, aqui cruzado com o tema do mártir atingido por setas: S. Sebastião. Eficaz, também, o uso dos planos com arqueiros. Depois, prepara-se o assalto com o avanço das torres de cerco. DeMille capta vários ângulos desdobrando as perspectivas até que a torre acopla à muralha. Dentro da torre, Ricardo destaca-se (ouve-se o seu *leitmotiv*), e alicia os homens a treparem para o assalto através das pontes de madeira. Cruzam-se a chegada das torres de cerco, o lançamento de escadas pelas muralhas, a entrada dos cruzados na parte alta das muralhas através das pontes de madeira, primeiro pretexto para quedas aparatosas de cristãos e muçulmanos no vazio. O plano oitenta anuncia a chegada das catapultas ao assalto. Sob os ataques das catapultas sucedem-se incêndios e planos com a visão da morte iminente e da morte. Os muçulmanos respondem com o lançamento de matéria incandescente aos cristãos, e o incêndio alastra. Os cristãos forçam a entrada na parte alta das muralhas e, finalmente, têm acesso ao interior da fortaleza, enquanto o rei inglês faz girar os mecanismos que abrem a ponte levadiça e abre a porta principal por onde irrompem os cavaleiros cruzados. Tudo termina com os sete belíssimos planos dos cavaleiros cruzados a entrarem na fortaleza ao som de uma música marcial. Torres e muralhas foram recriadas de forma convincente, e a reconstituição das torres de

cerco e das catapultas acompanha as descrições existentes nas fontes. Sabe-se que Filipe de França construiu uma grande catapulta e uma escada de abordagem. O exército da Borgonha também tinha uma catapulta própria, e as ordens militares também teriam as suas. Havia ainda uma catapulta construída com fundos comuns, a Funda de Deus⁶⁶⁷. No filme, a deslocação das torres de cerco e as catapultas monopolizam a ação, numa montagem de extraordinário impacto. Disse Graham Greene sobre a encenação da batalha de Acre:

One chiefly enjoys in Mr. DeMille's films their great setpieces: he handles, as no other director can, an army of extras. It is not a mere matter of spending money. The cavalry charge outside Jerusalem, the storming of Acre: these are scenes of real executive genius. No clanking of tin swords here, but a quite horrifying sense of reality, as the huge vats tip burning oil down on to the agonized faces of the men on the storming ladders. Or when the riders meet at full gallop in the plain with a shock that jars you in the stalls.⁶⁶⁸

Na sequência, DeMille usou fundamentalmente planos fixos (embora haja alguns movimentos de câmara), mas cada plano revela uma composição interna própria ao nível do enquadramento. A dinâmica estabelece-se porque há uma capacidade notável de alternar planos gerais, grandes planos e planos de pormenor, bem como em construir o diálogo visual através do recurso ao campo e contracampo, picado e contrapicado ou recurso a diagonais no plano. Há vários planos dignos de nota, pelo brilho das armaduras, pelo cuidado com a representação da luz — o contraluz ou as cenas noturnas, por exemplo. Mas o mais importante é a capacidade de

⁶⁶⁷ Runciman, Steven — *História das Cruzadas*, p. 41.

⁶⁶⁸ Richard, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, p. 100.

criar uma narrativa — aqui quase exclusivamente visual — através de recursos cinematográficos.

Após a libertação de Acre segue-se o episódio da aparição da verdadeira cruz, uma relíquia de importância crucial na Terceira Cruzada, roubada aos cristãos por Saladino, em 1187, durante a batalha de Hattin. Na verdade, os cristãos não chegaram a recuperá-la, mas o episódio no filme é de grande impacto visual e é uma citação que DeMille faz do seu próprio trabalho. A sequência da escadaria por onde sobem os cruzados presos cita a escadaria de *O Sinal da Cruz*, aqui complementada por belíssimas posturas extáticas dos frades que nos lembram o misticismo da pintura tenebrista espanhola do Século de Ouro. Entretanto, disfarçado de cristão, Saladino rapta uma Berengária disfarçada de cruzada, perdida e ferida numa espécie de terra de ninguém, que será curada na corte de Jerusalém, numa visão orientalista muito interessante e repleta de detalhes: as texturas dos tecidos, as flores, os frutos e as tocadoras de música⁶⁶⁹.

Sucedem-se sequências extraordinárias: a batalha campal, com belíssimos planos de cavalcada até ao choque das tropas, em visualizações que já estavam na primeira versão de *Os Dez Mandamentos* e na *Batalha de Ácio*, em *Cleópatra*, mas que aqui atingiram uma eficácia mais significativa⁶⁷⁰; a renúncia de Saladino a Berengária, após negociar tréguas com Ricardo, num plano que é um portento de composição, com a renúncia de Saladino encenada de forma muito elaborada. Berengária abraça a espada em primeiro plano, Saladino afasta-se, de costas, num plano mais recuado, e olha para três

⁶⁶⁹ Haydock, Nicholas e Ridsen, E.L. — *Hollywood in the Holy Land*, p. 104. Dizem os autores: «The mise-en-scène in the shots of Saladin and Berengaria in his seraglio-like pavilion resemble illustrations from nineteenth century translations of the Arabian Nights.» Ver também Richard, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*, p. 100.

⁶⁷⁰ Ferreira, Manuel Cintra — *The Crusades, 1935*. Lisboa: Textos da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1991.

personagens no *background*. No chão, os tapetes e o estrado reforçam as linhas de fuga de uma composição em que o exercício narrativo é ligar a ideia de afastamento emocional à profundidade visual.

No exterior, impedido de entrar na Cidade Santa e julgando que perdeu Berengária, Ricardo reza. Recuperando novamente a tradição da cultura visual do Ocidente, o plano em que Ricardo vê a Cidade Santa é sugestivo e recria a narração do Livro do Apocalipse, nas passagens onde se diz «Vi um novo Céu e uma nova Terra, (...) E Vi descer do Céu a Cidade Santa, a nova Jerusalém, já preparada»⁶⁷¹. Inspirando várias descrições e representações distanciadas no tempo, a visão parece unânime, seja numa tapeçaria do século XIV ou num plano de *As Cruzadas*. A cidade desce de Deus ao encontro do observador. Conforme o texto bíblico, dela emana luz, fornecendo o pretexto para a conversão de Ricardo. Berengária é libertada e junta-se a Ricardo nas portas de Jerusalém. Na verdade, Ricardo parece ter falhado em relação aos dois triângulos amorosos que se tinham formado: não entrou na cidade nem consumou o casamento com a mulher. No final do filme a mensagem é a da paz. Na impossibilidade de Ricardo penetrar na cidade – condição imposta por Saladino – Berengária leva a espada de Ricardo para o interior da igreja e, num final simbólico, num deambulatório onde circulam os cruzados a cantar, deposita-a, finalmente, no altar. Voltam a pontuar mecanismos de representação relacionados com a tradição operática: numa longa marcha, os cruzados entram em Jerusalém a entoar cânticos sobre a paz, recordando o coro de peregrinos de *Tannhäuser* ou o dos cavaleiros do Graal, de *Parsifal*, ambas óperas de Richard Wagner. DeMille chegou a sondar Leopold Stokowski (1882-1977)⁶⁷² para

⁶⁷¹ *Bíblia Sagrada*, Livro do Apocalipse, 21. Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, 2008.

⁶⁷² Stokowski foi um compositor e diretor de orquestra inglês naturalizado norte-americano. Além de uma profusa carreira musical à frente de várias orquestras

compor a partitura do filme, nomeadamente as canções relacionadas com os cruzados, mas Stokowski estaria muito ocupado para aceitar o projeto⁶⁷³. A música de R. Kopp e a encenação traduzem a chegada ao espaço sagrado por excelência, e não podemos deixar de lembrar certas passagens do universo dramatúrgico e musical de Wagner, atendendo a que o final do filme se constrói num apelo à fruição melódica e rítmica que credibilizava a estética do filme⁶⁷⁴. Visualmente, o filme termina recorrendo a elementos eficazes já trabalhados anteriormente: os cristãos saem da prisão em planos inclinados que já tínhamos visto em *O Sinal da Cruz*, uma multidão em êxtase desfila a caminho de Jerusalém, num longo cortejo de figurantes que se constitui praticamente como um dos *ex-libris* do cinema de DeMille⁶⁷⁵.

Assumindo-se como um ponto de chegada do cinema de DeMille, o filme *As Cruzadas* mobilizou um *know-how* longamente acumulado, remetendo para muitos dos filmes anteriores do realizador, não apenas os bíblicos, mas também o melodrama e a comédia e, até à data, constituía-se como obra marcante na sua filmografia.

O realizador sentiu isso e, após realizar cerca de sessenta filmes, chegou a pensar retirar-se do cinema, segundo as suas palavras⁶⁷⁶. Na Paramount detinha um lugar absolutamente excecional, a «DeMille Unit», uma área reservada próxima dos portões de Marathon Street,

norte-americanas, Stokowski desenvolveu um importante trabalho no âmbito da realização de transcrições musicais. Aí, um dos seus trabalhos mais destacados foi a produção de *Fantasia* (1940), de Walt Disney.

⁶⁷³ Eyman, Scott — *Idem*, p. 316.

⁶⁷⁴ Tambling, Jeremy — *Opera, Ideology and Film*. Manchester: Manchester University Press, 1987, p. 47.

⁶⁷⁵ «A broad, sweeping shot from De Mille's *The Crusades* involving miniature armies on a motorised treadmill in the distance, painted medieval city all projected onto dual process screens, with a tree hiding the join.» Ver <http://nzpetesmatteshot.blogspot.com/2010/07/jan-domela-intimate-portrait-of.html>. [Consultado em 15/03/2011].

⁶⁷⁶ DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamentos*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 282.

vulgarmente designada como «The DeMille Gate»⁶⁷⁷. Não o fez, claro. Em 1936 iniciou um programa de rádio no Lux Radio Theatre de Hollywood⁶⁷⁸. Até 1947, DeMille aprofundou a experiência de mostrar visões da História oitocentista norte-americana⁶⁷⁹. A esse propósito, Jesse Lasky Jr. (1910-1988), colaborador de DeMille a partir de 1939, testemunhou que nos anos 30 se tinha reconquistado prosperidade sem grandeza, e saúde sem sentido de destino, e que era preciso ir buscar ao passado norte-americano esse sentido que faltava. DeMille fê-lo no cinema com uma série de filmes notáveis: *The Plainsman* (1936), passado no final da Guerra Civil, e primeiro filme a ser concebido em formato próprio produzido pela Paramount para ser exibido em salas de aula por todo o território norte-americano⁶⁸⁰; *The Buccaneer* (1938), passado durante a Guerra de 1812 com Inglaterra, onde se conta a história do pirata J. Lafitte; *Union Pacific* (1939), sobre a chegada do caminho de ferro à Califórnia; *North West Mounted Police* (1940), passado na fronteira com o Canadá em finais do século XIX; *Reap the Wild Wind* (1942), sobre o negócio dos cargueiros no Atlântico em meados do século XIX; *The Story of Dr. Wassel* (1944), sobre a presença norte-americana no Sudeste Asiático durante a 2.^a Guerra Mundial (inteiramente contemporâneo) e *Unconquered* (1947), passado na Virgínia, no século XVIII. Um verdadeiro *corpus* para uma outra investigação sobre representações da história norte-americana. Depois do passado longínquo, o regresso aos *founding fathers*, os pioneiros norte-americanos⁶⁸¹, assumindo em pleno o significado

⁶⁷⁷ Eyman, Scott — *Idem*, p. 366.

⁶⁷⁸ DeMille, Cecil B. — *Idem*, p. 283.

⁶⁷⁹ Louvish, Simon — *Idem*, p. 339.

⁶⁸⁰ Wagner, Phil — «Cecil B. DeMille's The Plainsman and Epic Discourse in New Deal America», In Burgoyne, Robert — *The Epic Film in World Culture*. New York: Routledge, 2011, p. 222.

⁶⁸¹ Higham, Charles — *Cecil B. DeMille*, p. 245.

ideológico do título da célebre obra de Frederick Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, publicado em 1893. O início de três desses filmes justifica estas afirmações:

The legend of Union Pacific is the drama of a nation young, tough, prodigal and invincible, conquering with an iron highroad the endless reaches of the West. For the West is America's empire, and only yesterday Union Pacific was the West.⁶⁸²

Ou:

Canadian northwest. Here the first traders from the old world intermarried with the Indians of the planes and the forests to found a new race: the métis of Canada. Here for two centuries, these half breed hunters and trappers multiplied and prospered, a law unto themselves. Then surveyors and homebuilders pushed westward, bringing laws of land and property which threatened to end forever the free ways of the wild trails.⁶⁸³

Ou ainda:

1840. America's lifeline is the sea. Railroads are almost unknown. Only the great sailing ships link the busy states of New England with the rich Mississippi Valley. The sea, and the sea alone makes America one nation.⁶⁸⁴

Nos dois últimos excertos, em que DeMille usou a técnica do Technicolor, o discurso transformou-se sob o impacto das primeiras

⁶⁸² Palavras iniciais do filme *Union Pacific*.

⁶⁸³ Palavras iniciais do filme *North West Mounted Police*.

⁶⁸⁴ Palavras iniciais do filme *Reap the Wild Wind*.

imagens coloridas, com planos completamente marcados pela estética do «american sublime», conferindo ao conjunto uma unidade discursiva extraordinária e uma vocação historiográfica claramente manipuladora. A contaminação da obra de DeMille pelos mitos profundos de um coletivo oficial norte-americano que, por um lado, aspirava construir uma «retórica de consensos»⁶⁸⁵ a partir de uma identidade alicerçada no sedimento bíblico evocado na expressão «a law unto themselves» e, por outro, exibia a lição do domínio dos *founding fathers* sobre as forças sublimes da natureza e sob a égide de Deus (a permanente invocação «in god we trust»), ambos os aspetos se constituíram como dados basilares no cinema de DeMille, retomando justamente um tipo de pensamento norte-americano que é importante rememorar e analisar⁶⁸⁶. Com efeito, foi e tem sido a partir da edificação de permanências e da percepção da identidade como uma continuidade que os norte-americanos têm edificado os seus mitos⁶⁸⁷. Segundo o cinema de DeMille, e em nome de uma missão predestinada, a nação americana assumiu-se sucessivamente na luta heroica contra os elementos da natureza, numa verdadeira fenomenologia épica de múltiplas noções associadas ao termo «terras de fronteira», no que consideramos ser um contributo particular e consciente do realizador para o alargamento dessa visão mítica⁶⁸⁸. Ao mesmo tempo, DeMille evocou também o ponto de vista de que nunca abdicou: o de contar a história fundadora da nação norte-americana como a da instauração de uma moral. Alargando as

⁶⁸⁵ Avelar, Mário — «América: uma retórica do consenso?». In *Diário de Notícias*, Opinião, 30 de novembro de 2011.

⁶⁸⁶ Avelar, Mário — *Idem*.

⁶⁸⁷ Avelar, Mário — «Os founding fathers e a memória dos clássicos – o passado no presente». In *Viagens pela Palavra*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p. 273-282.

⁶⁸⁸ Aqui extravasamos as considerações apontadas por Phil Wagner a propósito de The Plainsman. Cfr. Wagner, Phil – «Cecil B. DeMille's The Plainsman and Epic Discourse in new deal America». In Burgoyne, Robert — *The Epic Film in World Culture*. New York: Routledge, 2011.

perspetivas lançadas pelos filmes de finais dos anos 30 e dos anos 40, projetando de múltiplas formas o filão moralizador do nascimento de uma nação⁶⁸⁹, *Sansão e Dalila* e *Os Dez Mandamentos* vão aparecer como obras-primas, excessivas, obras de arte totais que unificaram esta visão de forma exemplar.

⁶⁸⁹ Lembramos que em 1958, Anthony Quinn, genro de DeMille, realizou nova versão do filme *The Buccaneer*, sob supervisão do sogro, e com uma emblemática apresentação do filme realizada nos mesmos moldes que DeMille escolheu para a abertura de *Os Dez Mandamentos*. DeMille apresenta-se em frente ao ecrã e faz a contextualização histórica do filme, munido de um ponteiro perante uma pedagógica apresentação de diapositivos. O filme, com a respetiva apresentação, encontra-se *on-line* em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZnAvnyVTi7Q>. [Consultado em 15 de março de 2012].

5.º CAPÍTULO

«BACK TO THE FUTURE»: O APOGEU DA REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO PÓS-GUERRA

5.1. A serpente cananeia ou a apoteose do *kitsch* em *Sansão e Dalila* (1949)

This was one of Hollywood's great moments – two minutes twenty seconds, to be exact, from the time the first tiny crack came at the foot of the pillar... it was sublime and worth whatever it cost... It may not have been great art, but we had seen Samson and Delilah.

George MacDonald Fraser

As primeiras imagens e sons de *Sansão e Dalila* são inesquecíveis: apresenta-se uma conceção da História devidamente ilustrada por planos que se constituem como uma lição de narrativa do cinema clássico. Em primeiro lugar, observa-se o planeta terra suspenso e exposto à fúria sublime dos elementos da Natureza, depois um ou dois planos com céu mais aberto dão lugar a imagens mais apaziguadoras da Terra Santa e, finalmente, a narrativa pitoresca toma o seu lugar nas imediações e na aldeia de Zora na terra dos Danitas. As imagens sucedem-se acompanhadas das seguintes palavras:

Before the dawn of History, ever since the first man discovered his soul, he has struggled against the forces that sought to enslave him [plano com a Terra suspensa no espaço]. He saw the awful

power of nature arrayed against him, the evil eye of the lightning [plano com raios], terrifying voice of the thunder, the shrieking wind-filled darkness [plano com o som das trovoadas], enslaving his mind with shackles of fear. Fear bred superstition, blinding his reason. He was ridden by a host of devil gods.

[vários planos com divindades animais]

Human dignity perished on the altar of idolatry. And tyranny arose, grinding the human spirit beneath the conquerors heel. [plano com o avanço de exércitos] But deep in man's heart, still burned the unquenchable will for freedom. [planos com o céu a descobrir-se] When this divine spark flames on the soul of some mortal, whether priest or soldier, artist or patriot, lover or statesman, his deeds have changed the course of human events, and his name survives the ages...

In the village of Zorah, in the land of Dan [planos da Terra Santa], one thousand years before the birth of Christ lived such a man. In him, the elements had fused greatness and weakness, strength and folly, but with these was a bold dream: liberty for his nation. The man's name was Samson... for forty years the Philistines had held his people in bondage.... [planos da aldeia com a sua vida pitoresca]

A sequência caracteriza-se pela enorme força cinematográfica e resulta bem ilustrativa do quanto DeMille acreditava na possibilidade de o cinema contar a História Universal no contexto do cinema norte-americano⁶⁹⁰ e de permitir a divulgação pedagógica da narrativa Bíblica⁶⁹¹ e da História junto de um público vasto, complementando o

⁶⁹⁰ Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, (original de 1983), p. 202.

⁶⁹¹ «Louis H. Evans (First Presbyterian Church of Hollywood) wrote to DeMille after a preview of *Samson and Delilah* and said: "Thank you for your own type of virile ministry...God bless you in your work of making the Bible a living book".»

cinema um papel anteriormente reservado à pintura e escultura sacras. O plano-sequência que representa a pequena rua da pitoresca aldeia de Sansão converge para um ponto onde um ancião relata aos jovens a história de como o profeta Moisés atravessou o Mar Vermelho e anuncia o início da história propriamente dita, estabelecendo uma convergência relativamente ao episódio bíblico favorito do realizador, o de Moisés, um já filmado em 1923, o outro ainda por filmar. Nada disto se encontra na Bíblia, desde as imagens das nuvens em Technicolor ao sermão do ancião que anuncia aos jovens danitas a vinda de um libertador. A estratégia de DeMille resultava certa e estava correta de um ponto de vista bíblico, uma vez que a implantação da religião de Moisés foi trabalho pedagógico desenvolvido pelos místicos e profetas que a transformaram verdadeiramente na religião do povo hebreu⁶⁹². Em cerca de quatro minutos de filme, em que o sublime se desdobra em camadas que se revelam finalmente no *comezinho*, assistimos indubitavelmente a DeMille no seu melhor. Deleuze foi dos primeiros a rever o tipo de conceptualização histórica associada a um excerto deste tipo⁶⁹³. De facto, DeMille procedia à reconstituição da História como monumento, no que dizia respeito à ambiência física, natural e humana, apresentando uma visualidade tão marcante que não surpreende que, mais tarde, Martin Scorsese tenha vindo a fazer referência direta à extraordinária sequência de abertura⁶⁹⁴.

Sansão e Dalila integrava-se plenamente na obra de DeMille, constituindo um olhar para o passado, no sentido de que esta obra jogava com a experiência adquirida à procura de repetir sucessos

In Kozlovic — «Cecil B. DeMille: Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema».

⁶⁹² Freud, Sigmund — *Moisés e o Monoteísmo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1990, p. 87.

⁶⁹³ Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

⁶⁹⁴ Scorsese aludiu a esta passagem no documentário *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (a obra encontra-se citada na bibliografia).

antigos, mas assumindo uma profetização de tendências emergentes em matéria de filmes bíblicos, olhando, portanto, para o futuro. Numa época de julgamentos e desafios, apresentou-se como um sucesso calculado⁶⁹⁵, em que DeMille desenterrou a antiga mina de ouro⁶⁹⁶; contar uma grande história de amor, como fizera em *Cleópatra*, e mostrar um grande cataclismo bíblico, em Technicolor, como referia a revista *Life* de dezembro de 1949⁶⁹⁷. Inaugurando uma tendência⁶⁹⁸, olhava para trás e lançava-se em frente⁶⁹⁹, intuindo de forma certa o sentido do sucesso cinematográfico: entre os filmes de maior projeção durante a década de 50 contaram-se os bíblicos, situando-se DeMille entre os realizadores favoritos do público da época, ao lado de Hitchcock e Kazan⁷⁰⁰. Quanto a *Sansão e Dalila*, o filme resultou num dos maiores sucessos dos estúdios da Paramount em finais da década de 40 e num dos sucessos mais retumbantes da época⁷⁰¹. DeMille contava então 68 anos.

O revivalismo religioso e épico da época era explicável, atendendo a que, como afirmou Baudrillard, após um período de história violenta se assistiu a todo o tipo de ressurreições de despotismo no ecrã. O mito, disse Baudrillard, «... expulso do real pela violência

⁶⁹⁵ Schatz, Thomas — *Boom and Bust: American Cinema in the 1940's*. Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 392.

⁶⁹⁶ Friedrich, Otto — *City of Nets: a Portrait of Hollywood in the 1940's*. Los Angeles: University of California Press, p. 434.

⁶⁹⁷ Bainbridge, John — «Samson, Delilah and DeMille». *Life*, 5 dezembro 1949, p.138.

⁶⁹⁸ Hawes, William — *Caligula and the Fight for Artistic Freedom: the Making, Marketing and Impact of the Bob Guccione film*. Jefferson: McFarland, 2008, p. 21; Ehrens, Patricia — *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 225.

⁶⁹⁹ Maltby, Richard — *Hollywood Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2003, p. 165.

⁷⁰⁰ Stempel, Tom — *American Audiences on Movies and Movie going*, Lexington: University Press of Kentucky, 2001, p. 21-144.

⁷⁰¹ Finler, Joel Waldo — *The Hollywood Story*. London: Wallflower Press, 2003, p. 188. Ver também Erskine, Andrew — *A Companion to Ancient History*. Hoboken: John Wiley and Sons, 2009, p. 567.

da história, encontra refúgio no cinema (...) a história é o nosso referencial perdido, isto é, o nosso mito. É a esse título que se faz a rendição dos mitos no ecrã»⁷⁰², aludindo o autor aos contornos de uma época em que o grande traumatismo cultural tinha sido o da agonia dos referenciais fortes, a que se juntava agora a proximidade da fundação do Estado de Israel, pelo que *Sansão e Dalila* ia ao encontro de um contexto internacional extremamente favorável.

Após a I Guerra Mundial, apesar do crescimento da comunidade judaica nos EUA⁷⁰³, a sociedade norte-americana não se mostrou favorável ao sionismo oriundo da Europa em finais do século XIX, até porque o período entre as guerras favoreceu a disseminação de ideias antisemitas na Europa e na América; e as condições da integração de várias minorias judaicas nas cidades norte-americanas não permitiram uma proliferação assinalável de ideias sionistas, embora elas se tenham reforçado internacionalmente com a ocupação britânica da Palestina, com os ecos de degradação ligados a ofensivas árabes na Palestina e com a intensificação das perseguições nazis, principalmente após 1935⁷⁰⁴. Nos anos 20, o sionista Ze'ev (Vladimir) Jabotinsky (1880-1940) realizou uma viagem aos EUA, destinada a fazer aumentar o número de apoiantes para a causa sionista. Jabotinsky entendeu desde muito cedo o poder do cinema para a propagação de uma cultura sionista e, em 1926, escrevera em russo a novela *Samson the Nazirite*, valorizando a narrativa do herói judeu, veiculando algumas ideias sobre o sangue judeu (em estranho contraponto com a emergente ideologia nazi)⁷⁰⁵ e

⁷⁰² Baudrillard, Jean — *Simulacros e Simulação*, p. 59.

⁷⁰³ Medoff, Rafael — *Militant Zionism in America: the Rise and Impact of the Jabotinsky Movement in the United States 1926-1948*. London: The University of Alabama Press, p. 5.

⁷⁰⁴ Medoff, Rafael — *Idem*, p. 4.

⁷⁰⁵ Dieckhoff, Alain — *The Invention of a Nation: Zionist Thought and the Making of a Modern Israel*. London: C. Hurst and Co. Publishers Ltd., 2003, p. 205.

a virilidade dos filisteus⁷⁰⁶, imbuindo o movimento sionista de um impulso romântico que poderia projetá-lo⁷⁰⁷, chegando a pensar num argumento para filme que acabou por não ser financiado. Desiludido, Jabotinsky chegou a condenar o sionismo por ser incapaz de entender o alcance do cinema⁷⁰⁸.

Durante a 2.^a Guerra Mundial, o sionismo ganhou mais adeptos nos EUA e, em 1942, os sionistas, reunidos em Nova Iorque, já reivindicavam a constituição de uma «free and democratic jewish commonwealth»⁷⁰⁹ na Palestina. Após a 2.^a Guerra Mundial, a situação política internacional alterou-se, atendendo a que por essa altura a comunidade judaica norte-americana já se constituía como a maior do mundo⁷¹⁰, intensificando-se, nesse contexto, o interesse da cultura académica norte-americana em relação aos problemas dos seus próprios judeus. Preparada para receber as ideias sionistas, a sociedade norte-americana interiorizou rapidamente os paralelos estabelecidos entre o Judeu do Antigo Testamento e os Judeus norte-americanos⁷¹¹. Da oposição entre Danitas (oprimidos) e Filisteus (opressores) brotavam conexões fáceis com a relação recente entre Judeus e nazis. A própria ideologia sionista opunha a virilidade filisteia à timidez dos Danitas justificando plenamente a vontade de Sansão se casar com uma filisteia e legitimando a mistura de

⁷⁰⁶ Biale, David — *Eros and the Jews: from Biblical Israel to Contemporary America*: Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 191.

⁷⁰⁷ Mendelsohn, Ezra — *Literary Strategies: Jewish Texts and Contexts: Studies in Contemporary Jewry*. New York: Oxford University Press, 1996, p.193.

⁷⁰⁸ «... in the circles of the educated, agreement has not yet been reached that cinema is also literature and even the most important branch of literature in our time...». São palavras de Jabotinsky. In Goodman, Martin, Cohen, Jeremy e Sorkin, David — *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, p. 917.

⁷⁰⁹ Little, Douglas — *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*. Chapel Hill: the North Carolina University Press, p. 21.

⁷¹⁰ Goodman, Martin, Cohen, Jermey e Sorkin, David — *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. New York: Oxford University Press, p. 472.

⁷¹¹ Mart, Michelle — *Eye on Israel: How America came to view the Jewish State as an All*. New York: New York Press, p. 96.

raças⁷¹². No final de *Sansão e Dalila*, os Danitas (Judeus) triunfam e o facto resultou no final padrão para os épicos dos anos 50: a vitória de Sansão (e dos Judeus em outros filmes) simbolizava a vitória de Israel, enquanto, nas palavras de Cecil B. DeMille, a destruição de Dagon (no filme) representava a destruição do ídolo germânico Siegfried⁷¹³.

Veiculando ideias moralizadoras e consensuais relativamente ao povo judeu, e recuperando de forma subtil o sofrimento e a sobrevivência heroica daquele povo, bem como a sua esperança no novo Estado, um filme como *Sansão e Dalila* divulgava com grande eficácia a mensagem pró-judaica, na medida em que se mostrava opulento na redescoberta da História dos Judeus, o que não tinha sido feito antes⁷¹⁴, apresentava-se pródigo em intertexto dirigido a uma época em que a situação diplomática internacional estava a mudar⁷¹⁵, e prestava-se a múltiplas manipulações em torno da ideia de uma nação-civilização emergente, como viu Gilles Deleuze, quando afirmou: «Se a Bíblia é fundamental, é porque os Hebreus, depois os cristãos, fazem nascer nações-civilizações que já apresentam duas características do sonho americano: ser um cadinho em que as minorias se fundam, ser um fermento que forma chefes capazes de reagir a todas as situações»⁷¹⁶.

Harry S. Truman (1884-1972) foi presidente dos EUA de 1945 até 1953, e uma das suas primeiras intervenções no Congresso fez-se com uma citação de uma oração do rei Salomão, revelando o seu entendimento do que podia ser a atitude norte-americana em relação

⁷¹² Biale, David — *Idem, Ibidem*.

⁷¹³ Cecil B. DeMille, citado em Ehrens, Patricia — *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 225.

⁷¹⁴ Ehrens, Patricia — *The Jew in American Cinema*, p. 225.

⁷¹⁵ McAlister, Melani — *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East since 1945*. Los Angeles: University of California Press, 2005, p. 56.

⁷¹⁶ Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento: Cinema I*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 202.

à questão da Palestina. Truman foi um estudioso da Bíblia, defendeu que no Médio Oriente residiam a origem da cultura e civilização ocidentais e acreditou na ideia de um Estado judeu na Palestina⁷¹⁷, que, entretanto, a revista *National Geographic* se encarregou de difundir, pressionando a opinião pública norte-americana através de artigos e fotografias que elogiavam a heroicidade judaica e denegriam o sistema feudal ainda existente na Palestina⁷¹⁸, aproveitando para associar subtilmente o destino dos judeus ao dos antigos puritanos que tinham fugido a perseguições religiosas. Ao mesmo tempo, no contexto da nova ordem internacional da Guerra Fria, a diplomacia norte-americana preparava-se para a marcação da sua presença no Médio Oriente, numa altura em que os EUA se viam projetados à categoria de superpotência mundial e, nessa medida, tanto republicanos como democratas se mostravam favoráveis à criação de um Estado judeu que defendesse os interesses ocidentais na região⁷¹⁹. Quanto ao problema da rivalidade israelo-árabe, transformada numa espécie de *remake* dos episódios bíblicos, havia histórias prontas para serem rapidamente recontadas: David contra Golias, os Danitas contra os Filisteus, com os campos de bons e maus claramente definidos e prontos a serem apreendidos por todos. Tal como em muitos outros produtos culturais da época, o início do filme, apresentando um discurso de claras intenções políticas, defendendo a liberdade (o mundo desejado pelos Danitas) contra a opressão totalitária (o mundo dos Filisteus), resultava muitíssimo claro neste contexto, projetando uma visão dominante

⁷¹⁷ Benson, Michael T — *Harry S. Truman and the Founding of Israel*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1997, p. 44.

⁷¹⁸ «...most americans reading the article [na *National Geographic*] must surely have come away with the impression that the Zionist dream was not very different from their own...» In Little, Douglas — *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*. Chapel Hill: the North Carolina University Press, 2008.

⁷¹⁹ Benson, Michael T. — *Idem*, p. 56.

da política internacional do momento, e inserindo *Sansão e Dalila* num conjunto de representações do Médio Oriente que contribuíram para dotar a região de consistência e significado aos olhos da opinião pública norte-americana⁷²⁰. De resto, neste período que antecedeu a realização de *Sansão e Dalila*, o percurso de DeMille foi de intensificação de ligações políticas a causas conservadoras: foi co-fundador de *The Motion Picture Alliance for the preservation of American Ideals*, em 1944, mentor da sua própria *Foundation for Political Freedom*⁷²¹ em 1945, e associou-se ao *National Committee for Free Europe* em 1949, uma organização privada estabelecida pela CIA⁷²². A sua interpretação política da história recente levou-o inclusivamente a proclamar que teria sido uma conspiração anticomunista a estar por detrás de algumas das críticas de que *Sansão e Dalila* foi alvo⁷²³, evidenciando uma postura anticomunista que ia ao encontro dos ideais políticos dominantes. Em 1948, por exemplo, disse ao *Los Angeles Times* que se preocupava com os direitos individuais, esmagados tanto pelo patronato como pelos sindicatos e, na *Kiwanis International Convention*, realizada em Los Angeles, o realizador interveio para dizer que temia que cinco milhões de norte-americanos decentes estivessem prestes a seguir uma ideologia que defendia interesses estrangeiros. Referindo-se ao comunismo, dizia:

Now, in the 20th century, it still burns in a world menaced by the darker despotism of commissars. (...) This cancer of brutal

⁷²⁰ McAlister, Melani — *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East since 1945*, p. 2.

⁷²¹ DeMille, C. B. — *The Autobiography of DeMille*, p. 387.

⁷²² Shaw, Tony — *Hollywood's Cold War*. Amherst: University of Massachusetts, 2007, p. 115.

⁷²³ Shaw, Tony — *Idem*, p. 114; Ver também Whitefield, Stephen J. — *The Culture of the Cold War*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 218.

collectivism is not confined to Europe or Asia. Its cells are working here spreading their poison through the vital organs of our national body.⁷²⁴

Apesar de não ter comparecido como testemunha nas sessões do *Un-American Activities Committee*, fazia parte integrante da acusação e, em 1949, a *American Federation of Labor's Hollywood Film Council*, que representava o *Screen Actors Guild*, retirou-se do *Motion Picture Industry Council* quando DeMille foi nomeado para exercer um cargo nessa instituição. DeMille pensou em fazer um filme sobre o tema de Sansão entre 1932⁷²⁵ e 1935⁷²⁶, e houve um primeiro tratamento temático que remontou a essa época, com argumento escrito por Jesse Lasky Jr.⁷²⁷ e Fredric M. Frank⁷²⁸ a partir de originais de Harold Lamb e do já referenciado Jabotinsky. Tratando-se de material bíblico muito filtrado, não é realmente possível separar a realização do filme do contexto do período após a 2.^a Guerra. Já comentámos que a história da *new promised land* e o mito da terra da liberdade detinham uma ressonância particularmente cara junto de alguns meios políticos e sociais norte-americanos. Em infinito círculo vicioso, a criação do Estado de Israel espelhou o regresso à Terra Prometida, juntando os EUA e Israel num mito fundador comum e em torno duma conjuntura de afirmação de uma relação imperialista entre a América do Norte e os territórios do petróleo.

⁷²⁴ São palavras de Cecil B. DeMille, citado em Louvish, Simon – *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. London: Faber and Faber, 2007, p. 394.

⁷²⁵ Louvish, Simon — *Idem*, p. 383.

⁷²⁶ Bainbridge, John — «Samson, Delilah and DeMille». *Life*, 5 de dezembro, 1949, p. 138.

⁷²⁷ Jesse Lasky Jr. (1910-1988) — argumentista norte-americano, filho de Jesse Lasky, nascido na Broadway, e criado em Hollywood. Escreveu oito argumentos para Cecil B. DeMille, destacando-se *Sansão e Dalila* e *Os Dez Mandamentos*, de 1956.

⁷²⁸ Fredric M. Frank (1911-1977) — um dos argumentistas favoritos de DeMille, colaborou como argumentista em diversas produções de DeMille, destacando-se *Sansão e Dalila* e *Os Dez Mandamentos*.

A partir do argumento de Jabotinsky, *Sansão e Dalila* colocava na ribalta uma região onde se jogavam relações de dominância cruciais da História Contemporânea, encaixando-se em pleno nos meandros da expressão de uma cultura imperialista contemporânea protagonizada pelos EUA⁷²⁹. Neste contexto, e ligada ao sionismo, esta visão moldava uma ideia de decadência e deboche dos Árabes (Filisteus), invariavelmente representados por atores secundários, face à superioridade moral dos Hebreus (protagonizados por atores principais), facto a que a origem judaica de boa percentagem dos produtores não deve ser alheia (Jessy Lasky Jr., argumentista e produtor de *Sansão e Dalila*, foi um deles)⁷³⁰. Em Hollywood, o poder dos Judeus constituiu-se como facto provado⁷³¹, e a criação do Estado de Israel, em 1948, foi largamente festejada pelo *lobby* judeu de Hollywood. Refletindo harmonias e tensões vividas na época, *Sansão e Dalila* transformou a história do Livro dos Juízes numa alegoria à emergente situação israelo-árabe e, numa altura em que urgia conseguir uma coesão norte-americana no contexto de uma guerra fria emergente, DeMille apropriou-se do sentido a dar a essa missão⁷³².

⁷²⁹ V. a este propósito o trabalho de MacKenzie, John M. — *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester and New York: M. University Press, 1995.

⁷³⁰ V. «Zionist Regime». Disponível em <http://www.globalsecurity.org/wmdlibrary/news/iran/2004/irib-israel.htm>. [Consultado em 03/09/2007].

⁷³¹ Observa Abdullah Mohammad Sindi citando Norman F. Cantor — *Sacred Chai In A History of the Jews*. New York: HarperCollins, 1994, pp. 390, «...Hollywood film production and distribution was “almost completely dominated in the first 50 years of its existence by immigrant Jews and is still dominated at its top level by Jews...”». Sindi, Abdullah Mohammad — «How the Jewish-Zionist Grip on American Film and Television Promotes Bias Against Arabs and Muslims». Weber, Marc (ed.) *Journal of History Rewue*. Sept.-Oct. 1998. Vol. 17, n.º 5. Newport Beach. Disponível em http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n5p-2_Sindi.html. [Consultado em 27/07/2010].

⁷³² V. a intervenção de Cecil B. DeMille, nos *opening credits* da estreia de *Os Dez Mandamentos*, 1956. Consultar também Tooze, Andrew — «Moses and the Reel Exodus», *Journal of Religion and Film*, Vol. 7, n.º 1, abril de 2003. Disponível em <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7/No1/MosesExodus.htm>. [Consultado em 14/07/2007].

Em *Sansão e Dalila*, imediatamente antes da entrada de Sansão em cena, o episódio que envolve um grupo de filisteus, cujo traje recria livremente representações reconhecíveis de filisteus provenientes dos templos de Medinet Habou, no Egito, e o ancião barbaramente espezinhado constitui-se como ato suficientemente explícito para que se pudessem delimitar bons e maus na história, como convinha, em estratégia que confirmava a narrativa clássica, com paralelos em *O Sinal da Cruz* (o primeiro encontro entre Mercia e os romanos) e em *As Cruzadas* (o primeiro encontro entre Saladino e Pedro, o Eremita), e que voltaremos a ver em *Os Dez Mandamentos* de 1956, todos usados com a mesma intenção: separar de forma inequívoca os campos opostos. Este aspeto reveste-se de grande valor porque, em DeMille, as citações dos seus próprios filmes e da cultura visual ocidental se revelam mais ricos à medida que avançamos cronologicamente na análise da sua obra.

A sequência seguinte delimita-se com um princípio e um fim bem demarcados: Sansão é anunciado num plano abstrato, vendo-se apenas as listas verticais típicas do traje do povo de Deus a ocupar todo o ecrã, evocando a força física do herói, e a sequência termina com um plano simbólico que se repete no filme – uma porta que dá para um caminho em que uma figura se afasta, enquanto a mãe diz precisamente ao filho que acabou de sair que ele se afasta de tudo quanto é bom na sua vida.

A narrativa bíblica do Livro dos Juízes caracteriza-se pela proliferação de episódios de violência⁷³³, apresenta Sansão como um nazireu⁷³⁴, um herói que venceu várias campanhas de Israel contra os Filisteus e, como convém à genealogia heroica, explica que ele

⁷³³ Ryken, Leland, Wilhoit, Jim e Tremper, Longman — *Dictionary of Biblical Imagery: An Encyclopedic Exploration of the Images, Symbols, Motifs, Metaphors, Figures of Speech, and Literary Patterns of the Bible*. Downers Grove: InterVarsity Press, 1998, p. 468.

⁷³⁴ *Bíblia Sagrada*, Números, 6. Lisboa: Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, 2008.

nasceu de uma mulher que já não podia conceber e foi visitada pelo Anjo do Senhor⁷³⁵. Assim, o seu nascimento e missão possuíam um caráter transcendental, ou seja, Sansão, o nazireu, representava o papel de um libertador (no filme, a personagem encontra-se nitidamente contaminada pelas de Moisés e de Cristo⁷³⁶), enquanto a sua força, comprovada nos episódios em que mata um leão com as mãos e mata os filisteus ajudado por uma tempestade, mostrava que tinha poderes sobre a natureza, nela se refugiando e subtraindo aos Filisteus. A demonstração da sua força ocorre várias vezes na narrativa bíblica e vários desses episódios marcantes foram aproveitados, com alterações, para o filme: a morte do leão com as mãos, o ataque ao exército dos Filisteus, a destruição na festa quando Sansão regressa para se vingar, e Tubal e Semadar morrem, a prisão e a destruição final do templo de Dagon.

Apesar de escolhido por Deus, Sansão constitui-se como uma das personagens mais peculiares do Antigo Testamento⁷³⁷, havendo estudos que apontam para uma ligação ao mito de Hércules e outras tradições narrativas⁷³⁸. O seu caráter selvagem e ascético constrói-se literalmente sobre um fio de navalha e será implacavelmente destruído pela mais fatal das tecedeiras de fios e armadilhas: Dalila. Desconhecendo a importância da sua missão divina, Sansão porta-se como um herói

⁷³⁵ *Bíblia Sagrada*, Juízes, 13; ver também Barton, John e Muddiman, John — *The Oxford Bible Commentary*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 185.

⁷³⁶ Barton, John e Muddiman, John — *The Oxford Bible Commentary*. p. 185; ver também Kozlovic, Anton Karl — «Samson as a Moses-Figure in Cecil B. DeMille's *Samson and Delilah*». 2009.

⁷³⁷ Wood, James e O'Brien, David — *A Survey of Israel's History*. Grands Rapids: Zondervan, 1970, p. 190.

⁷³⁸ Relativamente ao mito de Hércules, ver, por exemplo, Mobley, Gregory — *Samson and the Liminal Hero in the Near East*. New York: T. & T. Clark International, 2006. Entre outros elementos e tradições que podem ser citados, os episódios do leão, o ritual das raposas, as sete tranças de Sansão e a morte de Sansão apresentam também semelhanças com rituais e símbolos solares, segundo alguns académicos. V. Crenshaw, James L. — *Samson: a Secret Betrayed, a Vow Ignored*. Atlanta: John Knox Press, 1978, p. 16.

anômalo⁷³⁹, assassina pessoas perante o silêncio de Deus⁷⁴⁰, deixa-se apanhar e cegar, num culminar de episódios similares anteriormente narrados no Livro dos Juízes⁷⁴¹. Da narrativa bíblica interessa sublinhar dois aspetos que reaparecem no filme: o ódio ao estrangeiro⁷⁴² e o uso do padrão dos enigmas associados a respostas repetitivas (Dalila repete: «Os Filisteus vêm apanhar-te!»), funcionando como motores de ação articulados com as ações do herói⁷⁴³ em torno do qual se congemma o mistério propulsor da narrativa: a origem secreta da sua força. Apesar de um nascimento auspicioso, o conjunto das ações de Sansão resulta negativo e propicia um clima de maior conflito entre os opressores filisteus e os oprimidos danitas (Hebreus)⁷⁴⁴. Da perda de força, da cegueira e do afastamento de Deus resulta o sentido do seu último ato sacrificial de recuperação para Deus. Essa linha de explicação é central nos filmes bíblicos e neste filme em particular: o protagonista masculino deve renunciar ao pecado e tornar-se um santo⁷⁴⁵, num sentido axial assumido tanto na narrativa bíblica como no argumento de *Sansão e Dalila*.

A sequência passada com a mãe resume o filme em miniatura extremamente cuidada, aludindo ao futuro próximo de Sansão

⁷³⁹ Knoppers, Gary N. e McConville, J. Gordon, *Reconsidering Israel and Judah: recent studies on the Deuteronomistic history*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 2000, p. 5. 593.

⁷⁴⁰ Carvalho, José Carlos — «O grande código bíblico entre descodificações e interconexões». *Via Spiritus*, 12, 2005.

⁷⁴¹ Ryken, Leland, Wilhoit, Jim e Tremper, Longman — *Dictionary of Biblical Imagery – An Encyclopedic Exploration of the Images, Symbols, Motives, Metaphors, Figures of Speech, and Literary Patterns of the Bible*. Downers Grove: InterVarsity Press, 1998, p. 468.

⁷⁴² Barton, John e Muddiman, John — *The Oxford Bible Commentary*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 187.

⁷⁴³ Barton, John e Muddiman, John — *Idem, Ibidem*.

⁷⁴⁴ Wood, James e O'Brien, David — *A Survey of Israel's History*. Grand Rapids: Zondervan, 1970, p. 172.

⁷⁴⁵ Trice, Ashton D. e Holland, Samuel A. — *Heroes, Anti-Heroes and Dolts: Portraits of Masculinity in American Popular Films 1921-1999*. Jefferson: McFarland, 2001, p. 97.

através da visualização de símbolos essenciais. A aparição de Sansão encontra-se inserida num ambiente familiar destinado a mostrar a divergência de Sansão em relação aos projetos maternos, fornecendo elementos psicanalíticos descodificadores. Enquanto a mãe critica o desejo de o filho se casar com uma mulher filisteia, Sansão brinca com um cordeiro debaixo de uma videira carregada de significados bíblicos: o fruto da videira estava literalmente vedado a um nazireu, simbolizando a videira a mulher-fruto-Dalila que se enredará à volta de Sansão, numa estratégia a que faremos referência mais à frente. Sansão olha para onde não deve (para as uvas), isto é, afasta-se do seu caminho ascético de proximidade com Deus, afirma levianamente que o homem deve ir até onde o coração o permite, agarra numa rede (sugestão da teia em que ficará enredado no futuro) que não largará até ao final da sequência e encosta-se a uma coluna (sugestão do futuro). A mãe responde que o coração de um homem pode ser cego (insinuação do futuro). Entretanto, a jovem Miriam intervém, numa segunda aparição que sublinha a sua importância para o drama. DeMille introduziu o papel da jovem virginal hebraica associando-a a um visual que tem muito interesse do ponto de vista de solidificação dos estereótipos judaicos femininos que reaparecerão em filmes posteriores. Apresenta-se quase sem adornos ou maquilhagem, em contraponto pleno com a sofisticação de Semadar e Dalila.

Sansão sai para fora de campo num plano que mostra um caminho por onde uma figura se afasta (imagem que se vê novamente no final do filme), enquanto a mãe se lamenta sobre a cegueira do filho, e a sequência termina. Nesta primeira aparição, a imagem de um Sansão poderoso e patriarcal como padrão do corpo masculino materializa-se de forma incisiva: Victor Mature, Steve Reeves, Stephen Boyd e Charlton Heston tornaram-se, na época, os especialistas na matéria, remetendo para novos padrões de masculinidade em formação, entre outros nomes: Richard Burton, Yul Brynner, Robert

Taylor, Kirk Douglas⁷⁴⁶, todos eles exibindo uma qualidade física *larger than life* e projetando uma tipificação da gramática do corpo masculino para consumo de plateias de ambos os sexos. A exibição de brilhantinas, corpos depilados e pernas modeladas e musculadas criava uma certa confusão no apelo sexual que, por isso mesmo, captava diversos tipos de público⁷⁴⁷. Mature também enchia o ecrã devido a um toque *statuesque*, contido e estático, que transformava a sua humilhação numa exibição impressionante de *pathos*⁷⁴⁸. Mas bebendo assumidamente em representações pictóricas anteriores⁷⁴⁹ onde a componente atlética marcava invariavelmente presença, DeMille e a equipa de produção (em que Dan Sayre Groesbeck pontuava novamente no *storyboard*) rapidamente assumiram o elemento da envergadura física masculina em moldes compatíveis com a grandiosidade da produção⁷⁵⁰, resolvendo evidenciar o corpo masculino seminu de tal forma que pudesse render bem junto de

⁷⁴⁶ Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in Hollywood Cinema*. New York: p. 228.

⁷⁴⁷ Rushing, Robert A. — «Memory & Masculinity in the Italian Peplum Film and Zach Snyder's *300*». In Hähnel-Mesnard, Carola, Liénard-Yeterian, Marie e Marinas, Cristina — *Culture et Mémoire: Representations Contemporaines de la Mémoire dans les Espaces Mémoires, les Arts du Visuel, la Littérature et le Théâtre*. Paris: Les Éditions de L'École Polytechnique, 2008, p. 242.

⁷⁴⁸ Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Idem*, p. 229. Dando continuidade a esta imagem, Mature fez ainda *Andrócles e o Leão* (1952), de Chester Erkin, *A Túnica* (1953), de Henry Koster, *Demétrio e os Gladiadores* (1954), de Delmer Daves, e *O Egípcio* (1954), de Michael Curtiz.

⁷⁴⁹ O testemunho de DeMille encontra-se em Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: University Press of Kentucky, p. 335. DeMille menciona ter havido inspiração em Rembrandt, Rubens, Solomon e Doré.

⁷⁵⁰ «... I asked Dan Groesbeck to draw a simple sketch of two people — a big, brawny athlete and, looking at him with an at once seductive and coolly measuring eye, a slim and ravishingly attractive young girl. When the executives trooped in... I... brought out the Groesbeck sketch. "How is that," I asked them, "for the subject of a picture?" They were enthusiastic. That was movies. That was boy-meets-girl-and what a boy, and girl! "That, gentlemen," I said, "is *Samson and Delilah*". DeMille citado por Kozlovic, Anton Karl — *Cecil B. DeMille: Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema*.

um público vasto e mais jovem⁷⁵¹. No dizer de DeMille, de resto, a opção por Mature e Lamarr fez-se porque eles simbolizavam a essência da masculinidade e da feminilidade⁷⁵².

O sucesso de *Sansão e Dalila* foi retumbante, e as principais produtoras colocaram nos seus calendários a produção de um filme bíblico⁷⁵³. O filme marcava a irrupção de símbolos corporais tão fortes, que o papel e o visual de Victor Mature se constituíram como referentes longínquos de todo um género de filmes que fizeram sucesso décadas mais tarde: as séries *Rambo* e as séries dos super-heróis, nos anos 70 e 80. De facto, não parece excessivo afirmar que o desempenho de Mature em *Sansão e Dalila* o transformou num objeto⁷⁵⁴ artificial tão marcante que não passou despercebido a Susan Sontag, a qual, ao referir-se à «*exaggerated he-man-ness*» de Sansão, viu nele um exemplo acabado de *camp*, de acordo com a sua própria exposição do conceito⁷⁵⁵.

A opulência da *mise-en-scène* de Cecil B. DeMille continua a fluir na sequência seguinte, que introduz o público na casa do rico comerciante filisteu Tubal (William Farnum), pai de Semadar (Angela Lansbury) e de Dalila, a irmã mais nova da noiva de Sansão, Semadar, num desvio à narrativa bíblica que se encontrava na novela de

⁷⁵¹ Trice, Ashton D., e Holland, Samuel A. — *Heroes, Anti-Heroes and Dolts: Portraits of Masculinity in American Popular Films 1921-1999*. Jefferson: McFarland, 2001, p. 98. V. também Doherty, Thomas Patrick — *Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press, 2002, p. 24.

⁷⁵² «They embodied in the public mind the essence of maleness and femininity.». O’Kane, Martin — *Borders, Boundaries and the Bible*, London, Sheffield Academic Press, 2002, p. 270.

⁷⁵³ Trice, Ashton D. e Holland, Samuel A. — *Idem*, p. 97.

⁷⁵⁴ Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Idem*, p. 227.

⁷⁵⁵ «(...) o gosto *camp* inspira-se numa das verdades mais ignoradas do gosto: a forma mais refinada de atração sexual (...) consiste em ir contra a inclinação do seu próprio sexo. Aquilo que os homens viris têm de mais atraente é qualquer coisa de feminino; o que há de mais belo nas mulheres bonitas é algo masculino (...).» Sontag, Susan — *Camp: Algumas Notas* [ensaio de 1964]. In *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica, 2001, p. 320.

Jabotinsky, mas aproveitada porque detinha uma carga dramática maior. Tubal e Athur fazem os seus negócios, numa sequência em que a narrativa fílmica se compraz, como viu Deleuze, com o desfile de «antiguidades históricas»: no ecrã desfilam tecidos, texturas, joias, objetos, tudo reluzente e «novinho em folha» como ditava a febre da reconstituição hollywoodesca da História⁷⁵⁶, a equipa da imprensa do filme a frisar que «we've got more on Minoan culture than Arnold Toynbee»⁷⁵⁷, e o Technicolor a sublinhar a exibição da cor, em sinal importante da atualização da época.

Em contraponto provável com o mito do Jardim do Éden, Sansão tenta aproximar-se de Semadar. O jardim da casa de Tubal funciona como um espaço de recreio e de tentação: Sansão representa Adão, Semadar representa a Eva que será enganada, e Dalila a serpente que usa a fruta para manipular os presentes⁷⁵⁸. DeMille mobilizou várias estratégias narrativas infalíveis: tal como em *Carmen* e em *O Sinal da Cruz*, o herói divide-se entre o amor de mulheres, num conflito importante do ponto de vista do drama. Lembremos a eficácia do duo Carmen/Micaela, em *Carmen*, a transformação da prostituta Madalena na Madalena penitente em *O Rei dos Reis*, o duo Mercia/Ancaria ou Mercia/Popeia, em *O Sinal da Cruz*, ou Nefretiri/Séfora, em *Os Dez Mandamentos*. Em *Sansão e Dalila* apostou-se novamente nessa dualidade física e espiritual: Miriam representava a virgem (DeMille referiu-se-lhe dizendo que ela parecia uma «walking synagogue»⁷⁵⁹), Dalila assumia o papel da mulher fatal (uma anti-heroína), e as duas rivais chegam a confrontar-se. Apesar de inventada, esta oposição,

⁷⁵⁶ Deleuze, Gilles — *A Imagem: Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 204.

⁷⁵⁷ *Time Magazine*, 29 de agosto de 1949. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,855020,00.html>. [Consultado em 7/01/2011].

⁷⁵⁸ Kozlovic, Anton Karl — «Serpentine Evil and the Garden of Eden — On DeMille's *Samson and Delilah* (1949)», *Bright Lights — Film Journal*, n.º 60, 2008.

⁷⁵⁹ Ehrens, Patricia — *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 226.

que DeMille procurou repetir de tantas formas, apresenta-se como uma variação contínua a partir da dicotomia ou síndrome da virgem/prostituta (justamente analisada por Sigmund Freud), que tanto remete para ressonâncias clássicas (lembremos o mito de Deméter/Perséfone) como românticas (recordamos a história de *Tannhäuser*, de Richard Wagner, onde o protagonista se divide entre uma Elisabeth purificada e uma Vénus tentadora).

Introduzindo junto do público elementos novos que complementam aspetos não explorados pelos textos sagrados, estabelecendo um diálogo aberto com a reconstituição artística associada a períodos artísticos determinados, caso da representação da cultura dos Filisteus, a sequência foi cuidadosamente filmada. A equipa de DeMille mergulhou na investigação sob a direção do investigador da MGM contratado por DeMille, Henry Noerdlinger⁷⁶⁰, que encetou uma viagem a quarenta cidades para fundamentar a investigação histórica⁷⁶¹. Noerdlinger confirmou a hipótese de que os Filisteus eram uma cultura avançada no Mediterrâneo Norte que tinham emigrado para o Levante num vasto movimento migratório no Bronze Tardio e que a sua herança cultural era partilhada com a sofisticada cultura minoica, associando-se a uma moda minoica que o filme propagou⁷⁶². Com um toque de excesso, Edith Head baseou-se num trabalho de investigação que ligava a

⁷⁶⁰ Não há muita informação disponível sobre Henry S. Noerdlinger (1905-1985); ver Elridge, David — *Hollywood's History Films*. London: I.B.Tauris, 2006, p. 145; ver também McCrossan, John Anthony — *Books and reading in the lives of notable Americans: a biographical sourcebook*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2000, p. 71.

⁷⁶¹ «We discovered that the philistine derived their culture largely from the minoans... we were amazed to see how closely minoan dress resembled current styles. Their sandals for example are exactly like those being worn by women of today.» Trata-se do testemunho de DeMille, In Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: University Press of Kentucky, p. 335; ver também McAlister, Melani — *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East since 1945*. Los Angeles: University of California Press, 2005, p. 56.

⁷⁶² Cleland, Liza, Harlow, Mary e Llewellyn-Jones, Lloyd — *The Clothed Body in the Ancient World*. Oxford: Oxbow Books, 2005, pp. 17-28.

mulher minoica ao uso de corpetes e criou sete vestidos para Lamarr parcialmente baseados nesse mote⁷⁶³, bem como o guarda-roupa para Sansão e para o «cast of thousands», lançando a moda «minoica»⁷⁶⁴. Os penteados não foram descurados, baseando-se em frisos e figuras em objetos de cerâmica⁷⁶⁵. Os trabalhos de Hans Dreier (direção artística) e Sam Comer (cenografia) contextualizaram-se bem em recriações da cultura minoica, visíveis nas pinturas parietais, nas decorações nas portas, nos objetos de cerâmica, uma vez que estavam estabelecidas afinidades fortes entre a cultura material dos Filisteus e as culturas do Egeu, como a minoica e a micénica. Houve um esforço evidente de contextualizar a reconstituição histórica dentro de padrões conotados com uma determinada ideia de rigor⁷⁶⁶ associada à verosimilhança possível dos lugares a reconstituir⁷⁶⁷, exibindo uma notória vontade de mostrar a História em versão de antiquário, como

⁷⁶³ Jorgensen, Jay — *Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood's Greatest Costume Designer*. New York: LifeTime Media Production, 2010, p. 151.

⁷⁶⁴ Joyce, Voelker — «Delilah's delectables dished up for 1950». *The Miami News*, 30 de dezembro de 1949. Disponível em <http://news.google.com/newspapers?nid=2206&dat=19491230&id=LY0yAAAAIBAJ&sjid=G-oFAAAAIBAJPg=4065,7475532>. [Consultado em 8/12/2010].

⁷⁶⁵ Joyce, Voelker, *Idem*.

⁷⁶⁶ Kaplan, Stephan, «Samson and Delilah». *The Harvard Crimson*, April 27, 1968. Diz-nos este autor: «The Philistine decor combines Minoan and Canaanite motifs, an archaeological accuracy that surely means little to the public, but much to DeMille.» Disponível em <http://www.thecrimson.com/article/1968/4/27/samson-and-delilah-pbttwenty-years-ago/>

⁷⁶⁷ «Pre-production for the final film officially began in the spring of 1948, when DeMille began researching the possibility of sending a second unit to the Middle East. In July 1948, after Palestine was ruled out as a location, DeMille sent a second unit, headed by directors Ralph Jester and Arthur Rosson, and including unit manager Donald A. Robb, cameramen Dewey Wrigley, Paul Hill, and grip Edgar Crowder, to North Africa to shoot background scenes and obtain authentic-looking props. Among the areas they filmed were Moulayidris and Volubilis, an ancient town in Morocco, and Bou-Saada near Algiers. According to a *Hollywood Reporter* news item, the unit shot in "twenty localities, from Algiers to Casablanca." Due to the extreme heat, the crew required an advance survey as to the availability of ice, which was packed around the film containers to protect the film stock.» «Samson and Delilah». American Film Institut. Disponível em www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=26090.

viu Deleuze⁷⁶⁸, e de elencar e inventariar exaustiva e detalhadamente os objetos que são mostrados, numa atitude cultural característica, como notou Umberto Eco⁷⁶⁹. É preciso perceber o ponto da situação dos dados da arqueologia nos anos 50, na medida em que os mesmos forneciam pistas interessantes: o *link* entre os Filisteus e o mundo egeu terá sido pela primeira vez colocado ainda em finais do século XIX, quando dois arqueólogos, o norte-americano Frederick Bliss (1857-1939) e o irlandês Robert A.S. Macalister (1870-1950), encontraram em Tell-El-Hesi vestígios cerâmicos decorados com espirais e pássaros que foram associados às culturas micénicas do Egeu⁷⁷⁰. Da tradição da arqueologia ocidental solidamente implantada no Médio Oriente (a Palestina encontrou-se sob mandato britânico até à 2.^a Guerra Mundial) destacaram-se também os trabalhos do arqueólogo britânico Flinders Petrie (1853-1942), que se referiu com muita precaução à relação entre Cretenses e Filisteus⁷⁷¹, do arqueólogo norte-americano William Allbright (1891-1971), que tinha defendido a ligação entre a cultura dos Filisteus e as culturas micénicas de Chipre e Rodes, entre outros. A equipa de DeMille optou pela recriação mais ou menos livre de detalhes muito interessantes de recorte naturalista, neste e noutros momentos do filme, que demarcam a originalidade cultural dos Filisteus enquanto comerciantes e mercadores: observam-se recriações de trabalhos de metal característicos da Fenícia e que circulavam na região, decorações naturalistas nas portas, motivos vegetalistas em frescos parietais, recriações de deusas cretenses, ou interiores com vagas reminiscências das colunas de Cnossos.

⁷⁶⁸ Deleuze, Gilles — *A Imagem: Movimento, Cinema I*: Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

⁷⁶⁹ Eco, Umberto — *A Vertigem das Listas*. Lisboa: Difel, 2009.

⁷⁷⁰ Yasur-Landau, Assaf — *The Philistines and Aegean Migration of the Late Bronze Age*. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 2.

⁷⁷¹ W.M. Flinders Petrie — *Eastern Explorations: Past and Future*, New York: Robert M. McBride, 1918, p. 22.

Na sequência particular em que Sansão irrompe no jardim de Tubal, aos detalhes visuais torna-se necessário acrescentar o papel da música, na medida em que as diversas personagens surgem claramente associadas a temas musicais. DeMille chegou a tentar a possibilidade de usar a música de Saint-Saëns no filme, mas não conseguiu. Depois procurou obter cinco minutos de Adam Katchaturian mas, não conseguindo os seus objectivos⁷⁷², acabou por recorrer ao talento de um dos melhores compositores da Paramount: Victor Young (1900-1956), músico associado a produções da maior qualidade⁷⁷³, conhecido pelo seu talento melódico⁷⁷⁴ e elogiado por colegas de época⁷⁷⁵. Os dois principais temas musicais do filme integravam-se no estilo de música dos filmes do género, mas resultaram particularmente inspirados, apresentando-se os três motivos musicais dominantes que se ouvem nos créditos de abertura nesta sequência do jardim de Tubal, precisamente associados à aparição de três personagens, conotando personagens com motivos musicais: um motivo de fanfarra enunciado por sopros e ligado ao poder local que se encontra representado em Athur (Henry Wilcoxon), outro motivo musical conotado com Sansão (enunciado pelos instrumentos de sopro) e um outro a Dalila (o tema tocado pelas cordas nos créditos de abertura e tocado por harpas de forma muito suave, assim que se vê Dalila). Pretendendo a música de filmes assumir-se como portadora de significados históricos ou recriar ambientes

⁷⁷² Eyman, Scott — *Idem*, p. 387.

⁷⁷³ Finler, Joel Waldo — *The Hollywood Story*. London: Wallflower Press, 2003, p. 202.

⁷⁷⁴ Karlin, Fred, Wright, Rayburn — *On the track: a guide to contemporary film scoring*. New York: Routledge, 2004, p. 197; ver também Buhler, James, Flynn, Caryl e Neumeyer, David — *Music and Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000, p. 255.

⁷⁷⁵ «Miklós Rózsa, in *Double Life*, describes the music of Victor Young, Paramount's pet composer in the 1940's, as being in the "Broadway-cum-Rachmaninoff idiom, which was then the accepted style."». In Brown, Royal S. — *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 96.

históricos⁷⁷⁶, torna-se inevitável reconhecer que o tema de recorte orientalizante que se ouve em tom menor e que automaticamente associamos a Dalila⁷⁷⁷ carrega toda a tradição tardo-romântica das melodias concebidas para representar o elemento feminino⁷⁷⁸. Ao pretender ilustrar a História de forma precisa, neste caso bíblica, a música apossava-se cada vez com mais firmeza do seu lugar na conceção de um produto audiovisual.

A primeira aparição de Dalila no filme é tão forte que implica que nos detenhamos e coloquemos questões. Embora abundem com frequência as referências culturais às atividades de Dalila enquanto prostituta que servia o Saran de Gaza, DeMille manteve alguma ambiguidade no seu tratamento, pelo que a figura de Dalila fica perfeitamente contextualizada na tradição cultural ocidental. Dalila constitui-se como uma criação literária que penetrou na consciência da cultura ocidental como poucas mas afigura-se como uma das que mais foi sofrendo todo o tipo de interpolações⁷⁷⁹ e, tendo em conta que o texto sagrado não explora muito o episódio de Dalila, a personagem alcançou uma fama extraordinária na cultura popular. De facto, na Bíblia, nem a sua etnicidade⁷⁸⁰ nem os seus sentimentos são revelados, e não há nenhuma alusão direta ao seu estatuto, não se podendo, portanto, extrair conclusões relativamente à sua condição: a Dalila bíblica não era uma prostituta⁷⁸¹ e, na tradição cultural, o mito de Dalila deve ser bem contextualizado em cada época, uma vez que

⁷⁷⁶ Salmi, Hannu — «Composing the Past: Music and the Sense of History Spectacles of the 1950s and Early 1960s». *Screening the Past*, 5, dezembro, 1998.

⁷⁷⁷ Winkler, Martin — *Classical Myth and Culture in the Cinema*, p. 327.

⁷⁷⁸ Laing, Heather — *The Gendered Score: Music in the 1940s Melodrama and the Woman's Film*. Farnham: Ashgate Publishing Co., 2007, p. 10.

⁷⁷⁹ Exum, J. Cheryl — «Lethal Women II: Reflexions on Delilah and her incarnation as Liz Hurley», In O'Kane, Martin — *Borders, Boundaries and the Bible*. London and New York: Sheffield Academic Press, 2002, p. 254.

⁷⁸⁰ Mobley, Gregory — *Samson and the Liminal Hero in the Near East*. New York: T&T Clark International, 2006, p. 90.

⁷⁸¹ Exum, Cheryl — *Idem*, p. 258.

muito antes de Cecil B. DeMille, o tempo e o imaginário construíram longamente a sua representação desde que a figura apareceu representada numa igreja românica francesa até à atualidade. Apesar do trabalho de pesquisa realizado, DeMille tinha uma ideia muito própria para a *sua* Dalila quando afirmou que queria uma mistura de Vivien Leigh e Jean Simmons com um toque de Lana Turner, contratando o artista Henry Clive para pintar uma Dalila que figurou na capa da revista *The American Weekly* em 1948⁷⁸². Foram enviadas imagens da «Dalila de DeMille» para os jornais, com a legenda seguinte:

Believe it or not, Cecil B. DeMille is looking for someone just like this 5-foot-6, 124 pound package of dynamite and allure, and he wants her for the top role in his forthcoming Samson and Delilah... the biggest thing that Hollywood can offer – a DeMille biblical spectacle.⁷⁸³

Nenhuma das raparigas que apareceu foi escolhida. DeMille pensou em Betty Hutton, mas a escolha recaiu sobre Hedy Lamarr, uma estrela que se tornara notada em alguns filmes anteriores conotados com o *noir*⁷⁸⁴, o que se reflete em *Sansão e Dalila* na sua complexa e impressionante primeira aparição. De facto, Dalila surge como um objeto, é filmada da cabeça aos pés como um objeto, e surge associada a símbolos bíblicos muito fortes: a fruta

⁷⁸² In <http://grapefruitmoongallery.com/illustrationandcoverart/736.shtml>. A imagem da pintura a óleo de Henry Clive para DeMille encontra-se na revista *Life*, dezembro 1949. Disponível em http://books.google.pt/books?id=VKEEAAAAMBAJ&pg=PA143&dq=samson+demille&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=0&ei=2m9XS_GdD4iUyATek62vCQ&cd=1#v=onepage&q=samson%20demille&f=true. [Consultado em 14/04/2010].

⁷⁸³ Bainbridge, John — *Idem*, *Ibidem*.

⁷⁸⁴ Lembremos *Dishonored Lady* (1947), *The Strange Woman* (1946) *Experiment Perilous* (1944), de Jacques Tourneur, *The Conspirators* (1944) *The Heavenly Body* (1944) *White Cargo* (1942) *Crossroads* (1942), entre muitos outros. O seu desempenho no filme *Algiers* (1938) chamou a atenção de DeMille.

e a serpente. Ligado a uma complexa rede intertextual criada em torno da serpente e da fruta⁷⁸⁵, o filme mostra a serpente em vários momentos. No início, e em dois espaços ligados a Dalila: a caravana e o quarto. Em qualquer dos casos, o culto da serpente aparece atestado junto dos povos cananeus e filisteus⁷⁸⁶. No filme, evocando o episódio bíblico do Jardim do Éden, Dalila, visivelmente atraída por Sansão e decidida a chamar a atenção do nazireu, faz a sua aparição a comer fruta no jardim da casa de seu pai, logo evocando o mito da maçã que perpassa em variados episódios da cultura, desde o mito do Éden ou do episódio de Páris, até à Branca de Neve do conto de Grimm.

Através de Lamarr, que domina completamente o filme⁷⁸⁷, DeMille aproveita a força do *noir*⁷⁸⁸, imprime na narrativa um estilo dramático que não se encontrava na Bíblia mas que ia ao encontro do gosto do público e, num ambiente minoico marcado pelas colunas, o público percebe que Dalila se interessou imediatamente por Sansão e que cria sabiamente enredos.

Na sequência seguinte, quando Sansão mata o leão (Mature teria pavor de leões⁷⁸⁹), Dalila declara-se apaixonada e sofre a sua primeira desilusão quando o Saran de Gaza (George Sanders) aparece acompanhado do seu séquito, de Athur e Semadar. O Saran

⁷⁸⁵ Kozlovic, Anton Karl — «Serpentine Evil and the Garden of Eden on DeMille's *Samson and Delilah*» (1949). *Bright Lights — Film Journal*. N.º 60, maio, 2008.

⁷⁸⁶ Wood, James e O'Brien, David — *A Survey of Israel's History*. Grands Rapids: Zondervan, 1970, p. 172.

⁷⁸⁷ Exum, Cheryl — «Lethal Woman II: reflections on Delilah and her incarnations as Liz Hurley». In O'Kane, Martin — *Borders, Boundaries and the Bible*. London: Shiffeld Academic Press 2002, p. 262.

⁷⁸⁸ Christianson, Eric S. — «The Big Sleep: Strategic Ambiguity in Judges 4-5 and in Classic Film noir». Exum, J, Cheryl — *Rettelings: The Bible in Literature, Music, Arte and Film*. Leiden e Boston: Brill, 2007, p. 173.

⁷⁸⁹ Kozlovic, A. — «Cecil B. DeMille: Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema».

representa um arquétipo de poder masculino⁷⁹⁰ em todo o esplendor de cinismo⁷⁹¹: o vilão, num encontro que junta os dois líderes, o filisteu e o danita. Numa exibição de força sobrenatural, perante a incredulidade do Saran, Sansão derrota um dos seus homens de confiança. Enquanto Dalila o exhibe como um troféu quase seu, Sansão, ao escolher a recompensa que o Saran lhe oferece, mostra a sua preferência por Semadar, reclamando querer casar com ela. Despeitada, Dalila urde vingança, propondo que Athur leve 30 soldados seus para a festa de casamento, e o Saran, encantado, afirma «This girl has got the wisdom of a serpent...», estabelecendo uma associação duradoura entre Dalila e a serpente no argumento do filme. A sequência encontra-se muito bem construída e o sentido preciso de narração prolonga-se na festa de casamento. Aí, Dalila transforma o seu despeito num enredo maquiavélico que se constitui como detonador da escalada de perdição de Sansão, culminando na morte de Tubal e Semadar e no juramento de vingança de Dalila.

Enquanto manipula uma colher, Sansão coloca aos convidados o célebre enigma («Out of the eater came forth meat, and out of the strong came forth sweetness»), comprometendo-se a pagar a cada um dos trinta convivas, caso perdesse, trinta túnicas. A sequência constrói-se em torno de triângulos: Semadar-Athur-Sansão e depois Dalila-Sansão-Semadar. Dalila tece a sua segunda armadilha, como grande manipuladora no meio de muitos homens, e induz Athur de forma a convencer Semadar a obter a solução do enigma, enquanto petisca na comida e, tal como Sansão, manipula sedutoramente uma colher. Depois, a sequência constrói-se com Athur e Semadar, enquanto Semadar manipula um espelho e outros objetos. O filme

⁷⁹⁰ Versões posteriores alteraram essa representação do sarau. Cfr. o filme televisivo de 1973 e a produção televisiva de 1996, desempenhado por Dennis Hopper, com Elisabeth Hurley na protagonista.

⁷⁹¹ Babington, Bruce e Evans, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in Hollywood Cinema*, New York: Manchester University Press, p. 52.

vive desses detalhes em que os objetos são absolutamente centrais para compor o ritmo visual e sonoro. Sansão conta a Semadar a solução do enigma e, em pleno casamento, Athur responde ao enigma, enquanto se vê um plano notável com a satisfação interior de Dalila por ver que o seu enredo foi eficaz, ao som do tema musical de Dalila, que, aqui, se transforma num tema de perfídia e traição que reaparecerá mais tarde, a acompanhar uma outra imagem notável, quando ela decide trair Sansão.

Tudo se precipita no ato de juramento de vingança de Sansão, quando regressa com o pagamento da aposta perdida e percebe que Tubal entregou a filha a Athur e tenta agora casá-lo com Dalila. Sansão rejeita unir-se a uma «wild cat», provoca um desastre que culmina na morte de Semadar e de Tubal e, totalmente perdido numa fúria narcísica, deita fogo aos campos dos Filisteus, enquanto Dalila jura vingança e os Filisteus apertam a sua repressão de forma implacável.

Encerrada a primeira parte do filme, Dalila é recebida pelo Saran nos seus domínios privados e obtém, subentende-se, todo o tipo de favores, referindo-se-lhe o Saran como sendo única no género. Dalila juntou-se ao Saran para concertar melhor os seus planos de humilhar Sansão que, entretanto, foi capturado e liberto pela inspiração de Deus, matando muitos filisteus numa sequência de carismática exibição de força anímica, após o que se refugia nos rochedos. Tudo converge para o encontro de Sansão e Dalila: o conselho dos Filisteus entrega a responsabilidade dos planos a Dalila, que aceita desvendar o segredo da força de Sansão a troco de uma avultada soma de prata e de poder humilhá-lo publicamente na condição de vivo.

A narrativa bíblica forneceu o mote para a história única dum homem tentado e traído, mas a representação da narrativa contextualizou-se firmemente nas diferentes épocas. Enquanto Andrea Mantegna (1430-1506), pintor de Vicenza, na sua obra *Sansão e Dalila*, de finais do século XV, envolveu a ação de Dalila em símbolos que

não se encontram no relato bíblico (a fonte, a videira que se enrola na árvore, o ramo decepado), criando todo um sistema alegórico carregado de elementos literários onde se estabelecem ligações com outras passagens da Bíblia⁷⁹², já o pintor veronês Francesco Morone (1471-c. de 1529), por exemplo, em *Sansão e Dalila* do primeiro quartel do século XVI, seguiu aspetos do relato bíblico, retirando ao episódio qualquer conotação visual dramática, optando por um estilo visual em que a ambiguidade de Dalila, sem expressar qualquer sentimento, parece estar harmonicamente integrada na paisagem⁷⁹³. No século XVII, Rembrandt reorganizou completamente a visão do tema em duas obras produzidas cerca de 1630, *Sansão e Dalila* e *Sansão traído por Dalila*, metamorfoseando o tema, com o auxílio do tratamento da luz, num episódio teatral e de *suspense* visual.

Transformado em tema recorrente nas artes plásticas e na música⁷⁹⁴, a representação literária e pictórica da sedução de Dalila evoluiu de forma dramática de tal forma que, em meados do século XIX, quando chegou aos palcos da ópera⁷⁹⁵ e se eternizou na obra-prima orientalista que foi a ópera *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns, Dalila já era a fatal sedutora e o seu estatuto de símbolo sexual estava plenamente consumado⁷⁹⁶. As fontes que DeMille cita a propósito de Sansão pertenciam ao século XIX: Gustave Doré e Solomon J. Solomon (1860-1927), pintor pré-rafaelita judeu e inglês,

⁷⁹² Hunt, Patrick — «Andrea Mantegna's Samson and Delilah». *Philologie Classic Connections: Commentary and Critique*. 2006. Disponível em http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/02/andrea_mantegnas_samson_and_de.html. [Consultado em 17/9/2010].

⁷⁹³ Klayman, Melinda — *Chicks who chop: Renaissance Images of Powerful Women Seen at the Beginning and End of the Twentieth Century*. Disponível em <http://www.klayperson.com/writing/chop%20paper.htm> [Consultado em 27/04/2010].

⁷⁹⁴ Lembremos *Samson* (1743), a Oratória de G. F. Haendel.

⁷⁹⁵ A tragédia em música de Rameau, *Samson*, com libreto de Voltaire, é uma obra perdida, e só foi representada parcialmente, em 1734.

⁷⁹⁶ Smith, Carol — «Delilah: A Suitable case for (Feminist) Treatment». In Brenner, Athalya — *Judges: a Feminist Companion to the Bible*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999, p. 94.

que estudou com Cabanel e foi influenciado por Frederic Leighton (1830-1896), e Lawrence Alma-Tadema.

No século XIX o tema já se apresentava envolvido numa torrente emotiva e dramática fortíssima e, no princípio do século XX, Dalila chega à cultura contemporânea repleta de atributos de tentadora indesejável, manipuladora, mulher letal⁷⁹⁷, *dominatrix*⁷⁹⁸, *femme castatrice*⁷⁹⁹. Sobre Dalila caiu a mesma tentação que traçou os contornos de Cleópatra e, em muitos exemplos, a composição de Dalila transformou-a na grande prostituta da Babilónia. Este aspeto é importante porque se encaixava de forma bastante precisa nos contornos da visão histórica que os EUA pretendiam forjar para o Médio Oriente, a de um orientalismo concebido em moldes norte-americanos, carregado de estereótipos cuja visão se justificava pelos fins em jogo: tudo o que não fosse judeu devia ser menosprezado⁸⁰⁰.

Na sequência da sedução, a Dalila de DeMille apresenta-se com os contornos próprios da mulher perdidamente apaixonada, embora presa num narcisismo que só desaparecerá no final, determinando a sua própria redenção no filme. Desde a chegada da caravana de Dalila ao deserto, a sequência da sedução compõe-se com as cores e as formas das narrativas de *As Mil e Uma Noites* e, como em relação a toda a obra de DeMille, o cuidado na encenação e cenografia são extremos, naquilo que era uma marca distinta da Paramount.

⁷⁹⁷ Exum, J. Cheryl — «Lethal Women 2: Reflexions on Delilah and her incarnation as Liz Hurley». In O’Kane, Martin — *Borders, Boundaries and the Bible*. London: Sheffield Academic Press, 2002, p. 268. Ver também Sawyer, Deborah F. — *God, Gender and the Bible*. London: Routledge, 2002, pp. 66-67.

⁷⁹⁸ Stone, Ken — *Queer Commentary and the Hebrew Bible*. London: Sheffield Academic Press, 2001, p. 106.

⁷⁹⁹ Kozlovic, Anton Karl — «The Whore of Babylon, Suggestibility and the art of sexless sex in Cecil B. DeMille’s Samson and Delilah (1949)». In Claussen, Dane S. (ed) — *Sex, Religion, Media*. Lanham: Rowman and Littlefield Pub., 2002, p. 21.

⁸⁰⁰ Little, Douglas — *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*, p.11.

A sequência da sedução é complexa e longa, desenvolvendo-se num cenário belíssimo e completamente artificial. Sansão aproxima-se da tenda da amada enquanto se ouve e vê a tocadora de harpa tocando o tema de Dalila. A sequência desenvolve-se num silêncio mágico em que todos os ruídos são valorizados. Sansão mexe nos objetos enquanto Dalila se penteia num recanto onde se destaca um objeto decorativo que marca presença em todos os espaços de Dalila: a serpente. Repare-se na composição quase pictórica deste plano, dividindo-se em dois planos distintos, um mais aproximado, outro mais recuado, criando aproximações e afastamentos, em citação expressa dum racionalismo renascentista que a equipa de DeMille reconstituiu de forma cuidada.

Sansão prepara-se para roubar os objetos mais valiosos enquanto Dalila lhe revela que o esperava e inicia uma série de estratagemas de sedução em que aparenta desmascarar as suas intenções. Sansão resiste-lhe argumentando que ela é amante do Saran, mas vai-se aproximando, construindo-se o diálogo com palavras sobre associações entre beijo e morte e com a constatação de que Dalila é uma filha do Inferno. A segunda parte da sequência explora e exhibe o corpo dos atores. Depois, os amantes regressam à tenda e Dalila confronta Sansão com o facto de ele lhe ter mentido três vezes acerca do segredo da sua força. Saem da tenda e Sansão confessa o seu segredo sob as estrelas, aproveitando para falar do poder do seu Deus.

O momento é interrompido pela aparição de Miriam e do rapaz. Dalila posa como uma pantera, enquanto Miriam relata a Sansão as injustiças que se abateram sobre os Danitas, e Sansão resolve acompanhá-los. Dalila diz-lhe: «Don't go, this milk faced girl with a cow eyes will lead you to your death! »

As duas rivais enfrentam-se, e Miriam diz a Dalila que Sansão não a vai deixar por causa dela, mas porque há uma voz transcendente a que ele obedece. Dalila não desiste e chama a criada para preparar a traição num momento extraordinário feito de manipulação de

objetos, silêncios e olhares em que Lamarr domina completamente o ecrã e chama Sansão para a despedida, seguindo-se um diálogo não canónico:

Samson: You called?

Delilah: The wine of parting is bitter, Samson.

S: Not as bitter as blood.

D: You cannot wipe away such blood as I have given you without even a farewell.

S: I've a new debt to pay to Philistines, but I'll come to you in Egypt.

D: No, Samson, I've lost you. Drain this cup, as you have drained my heart. [Sansão troca os copos – como Dalila antecipou que ele faria] You always doubt me, don't you?

S: And I always love you. I'll find you, Delilah, wherever you go.

D: No, Samson, you belong to Miriam. She's the good in you. I'm the weakness, the love that would enslave you.

S: I'll never be free of you, Delilah [Sansão cai].

A traição é filmada num plano velado de extraordinária beleza. Dalila corta os cabelos de Sansão com uma navalha (alusão a um ritual de castração⁸⁰¹), diz a Sansão que teria fugido com ele para o Egito, que agiu por ciúmes mas, em conclusão, remata que nenhum homem deixa Dalila. Confirmando as leituras posteriores, Sansão diz-lhe que o nome dela será uma maldição eterna nos lábios dos homens. Sansão é condenado à cegueira mas, do ponto de vista espiritual, a cegueira torna-se a condição necessária para que ele volte a ver Deus porque a verdadeira cegueira era o seu

⁸⁰¹ Murphy, Cullen — «The Word According to Eve: Women and the Bible». In *Ancient Times and Our Own*. New York: Houghton Mifflin, 1999.

estado inicial⁸⁰², e essa consciência reflete-se na oração anterior ao suplício. No momento em que está a ser supliciado, Sansão pede a Deus para que Ele o deixe ver melhor. Depois, através do trabalho na prisão, inicia um longo processo de renascimento.

O olhar e o escárnio do público incapaz de ver para lá das aparências e insensível ao renascimento de Sansão já interessara a pintura, e DeMille capturou-lhe a essência. O Saran, desconfiado em relação aos verdadeiros sentimentos de Dalila, desafia a filisteia para irem visitar Sansão, e Dalila mantém-se desafiadora e vingativa até ao momento em que, frente a Sansão percebe que este se encontra cego e, derrotada, mostra a sua aflição, desmascarando os seus sentimentos perante a desilusão do Saran. Trata-se de um momento de grande *pathos* a que Gilles Deleuze fez referência, defendendo que o que produz a intensidade de *Sansão e Dalila* é o contraponto entre as imagens do herói derrotado e cego no moinho, destituído da sua capacidade de dominar a ação, e as do herói que, no final do filme, reconquistou esse poder⁸⁰³.

A passagem do tempo é assinalada pela mudança das estações e pelo crescimento dos cabelos do herói e da heroína. Dalila, no seu quarto (a serpente mantém-se visível como principal objeto decorativo) torna-se vítima de pesadelos e alucinações: vive obcecada com sentimentos de culpa, implora misericórdia ao Deus de Sansão e resolve visitar Sansão na prisão. A mulher que entra na prisão é já outra e enfrenta a ira de Sansão sem medo de morrer. Ambos percebem que a força de Sansão voltou. Sansão reza, Dalila promete ajudá-lo e implora-lhe que ele a deixe ser a luz para o guiar na sua vingança. Sansão avisa-a para não entrar no templo naquele dia.

⁸⁰² Hartsock, Chad — *Sight and Blindness in Luke-Acts: the Use of Physical Features in Characterization*. Leiden: Brill, 2008, p. 104.

⁸⁰³ Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 209.

Tal como na Bíblia, a morte de Sansão ocorre durante um banquete dos Filisteus (Juízes, 16). No filme, a narrativa transforma-se naquilo que podemos adjectivar de espectáculo típico «à DeMille», introduzido o episódio através de um plano-sequência eximamente filmado, que se vai desdobrando em outros pequenos episódios, até culminar com Sansão a ser exibido como um troféu⁸⁰⁴ dos Filisteus, num encontro final entre o seu Deus e Dagon. Da visão dos aristocratas transportados em liteiras à pequena banca onde se vendem estatuetas do deus (como *gadgets* modernos), sucedem-se pequenos episódios que convergem para a visão geral do recinto do templo encimado pela estátua de Dagon. A reconstituição ostenta, tal como todo o filme, elementos provenientes da arte do mundo egeu e do Mediterrâneo Oriental, das civilizações minoica, micénica e fenícia. As colunas com fuste mais delgado na base remetem para o tipo das colunas minoicas; o alçado e o aparelho de pedra onde se recorta a figura do deus Dagon (a fogueira no interior de Dagon remete para outras divindades fenícias) recorda a Porta dos Leões de Micenas; a predominância de cores claras dos trajes femininos remete para as tonalidades dos frescos minoicos. A vontade de encher o ecrã de detalhes absolutamente únicos e fabulosos foi tal que deixou o repetidamente almejado «rigor» histórico para um segundo plano. Exemplo flagrante foi o do lendário vestido de Dalila, executado com penas de pavão, acerca do qual Edith Head confessou: «I supposed only scholars would know that the costumes were not historically correct, but it bothered me terribly.»⁸⁰⁵

De acordo com a Bíblia, Sansão entra no recinto para servir de divertimento aos Filisteus (Juízes, 16,25). De um ponto de vista psicanalítico, sobressaem o sadismo dos Filisteus e o masoquismo

⁸⁰⁴ Kravitz, Kathryn F. — *Bringing the Hidden to Light: the Process of Interpretation: Studies in Honor of Stephen A. Geller*. Winona Lake: Eisenbrouns, 2007, p. 120.

⁸⁰⁵ Eyman, Scott — *Idem*, p. 390.

in extremis de Sansão⁸⁰⁶. Inicialmente, a presença de Dalila reforça esta interpretação, porque Dalila ajuda Sansão, mas não o entrega ao pedido de misericórdia de Miriam, dizendo ainda que preferia vê-lo morto a encontrá-lo nos braços de Miriam. O Saran responde-lhe que a misericórdia dela é como o amor dela: implacável. Tudo se prepara para a sequência final, mas antes disso, o espetáculo assume os tradicionais elementos sádicos: Sansão é ridicularizado num combate com anões (retoma-se um episódio já visualizado em *O Sinal da Cruz*) e, Dalila, deitando para trás todos os privilégios e arriscando a própria vida, resolve finalmente ir para a arena ajudar Sansão munida de um chicote (óbvia referência sádica), enganando a multidão, que julga que se trata de um castigo, e levando Sansão para perto do eixo do templo, entre as duas colunas por baixo do deus Dagon. O único que entende as ações de Dalila é o Saran, que comenta com um soldado que ela está a gozar com todos eles e não com Sansão, da mesma forma que DeMille *goza* com o público.

A destruição do templo foi concebida como um efeito especial de grande impacto⁸⁰⁷ sob a responsabilidade de Gordon Jennings, um dos grandes artistas dos efeitos especiais na Paramount⁸⁰⁸. A equipa de DeMille combinou, nos níveis inferiores, cenários em escala natural com pessoas e miniaturas com bonecos nos níveis superiores,

⁸⁰⁶ Layzer, Varese — *Signs of Weakness: Juxtaposing Irish Tales and the Bible*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001, p. 174.

⁸⁰⁷ O templo foi construído mais do que uma vez, segundo testemunhos de época. «According to a *New York Times* article, DeMille encountered trouble with his eighty-foot-square by eighty-foot-high scale model of the Philistine temple when dynamite charges, which were detonated to produce the collapse of the temple, failed to produce the desired effect. As a result, the temple, with its forty-foot statue of the god Dagon, was rebuilt at an approximate cost of \$15,000, and the scene was reshot. The *New York Times* estimated the film's final cost at approximately \$3,200,000. According to an April 1950 *Hollywood Reporter* news item, DeMille donated his research documents to the Library of Congress.» Cfr. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88977&category=Notes>. [Consultado em 9/08/2010].

⁸⁰⁸ Eyman, Scoot — *Idem*, p. 392.

resultando numa ilusão perfeita de hecatombe no ecrã⁸⁰⁹. No cinema a audiência aplaudia no momento em que Sansão derrubava o templo⁸¹⁰ e, embora «it may not have been great art (...) we had seen Samson and Delilah»⁸¹¹, cumprindo-se em pleno uma vocação de monumentalidade visual que Gilles Deleuze também notou ao dizer que «o templo de Dagão pode desencadear o nosso sorriso, mas é um tipo de sorriso olímpico que se apodera do espetador»⁸¹². A representação da destruição é massiva, os corpos agonizantes são representados com todo o artificialismo, a morte exhibe-se como espetáculo e como estética (a mulher morta de pernas para o ar é apenas uma atualização da visão da queda que atravessa a obra de DeMille, de referências clássicas e barrocas, a lembrar as quedas dos danados); em suma, todos os condimentos apresentados apontam para uma representação moralizadora e crítica, em relação ao caos que espera os que vivem no excesso e no vício, e que se multiplica em vários planos, numa apoteose que Eyman considerou wagneriana⁸¹³.

A estreia do filme ocorreu em 21 de dezembro de 1949, e a Paramount lançou uma estratégia industrial com uma campanha publicitária que incluía um concurso para eleger Mr. Samson e Miss Delilah⁸¹⁴, explorando e ampliando os mecanismos de representação no próprio imaginário individual. Mais tarde, em 1951, o Lux Radio Theatre exibiu um programa com a narração de Victor Mature e Hedy Lamarr, baseado no filme, com fundo musical da ópera de

⁸⁰⁹ Birchard, Robert — *Cecil B. DeMilles's Hollywood*, p. 339.

⁸¹⁰ Cronin, Michael — *Translation Goes to the Movies*. New York: Taylor & Francis, 2008, p. 12

⁸¹¹ Fraser, George MacDonald — *The Hollywood History of the World*. London: Michael Joseph Ltd, 1988, p. 9.

⁸¹² Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 203.

⁸¹³ Eyman, Scott — *Idem*, p. 393.

⁸¹⁴ <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=88977&category=Notes>. [Consultado em 9/08/2010].

Saint-Saëns. Ao sucesso retumbante do filme juntaram-se os dois prémios da Academia: Direção Artística (*Art Direction/Set Decoration*), e Guarda-Roupa (*Costume Design*). A crítica de época não foi benevolente com o filme, reconhecendo o talento preciso de DeMille pelos piores motivos⁸¹⁵, rapidamente associando o realizador ao *kitsch*, numa altura em que ainda não se falava do *kitsch* como um universo com o seu próprio valor, e a uma «old-fashioned technique»⁸¹⁶, já que no filme tudo parecia falso em excesso e assumido mau gosto. Ao mesmo tempo, reconhecia-se ao realizador uma grande capacidade de fazer sucesso, ao dizer-se que «Samson is the greatest invention since Superman...»⁸¹⁷, ou «if ever there was a movie for DeMillions, here it is»⁸¹⁸. Na época, a homenagem mais significativa foi a que o realizador Billy Wilder (1906-2002) prestou a DeMille e a *Sansão e Dalila* no filme *O Crepúsculo dos Deuses* (1950), cristalizando de forma áurea e mitológica um universo criativo que, de alguma forma, já estava implacavelmente conotado com a representação do passado e que se tornara ele próprio passado. Se o tom de homenagem se marcava em pequenos momentos do filme, como a sequência de uma festa onde se exibia uma miniatura de Dagon, esse sinal evidenciava-se de forma mais clara no argumento: Norma Desmond (Gloria Swanson) apresentava ao próprio DeMille (que se encontraria a filmar *Sansão e Dalila* nos estúdios) um *script* de sua autoria sobre a história da Salomé bíblica, enquadrando o seu retumbante regresso ao ecrã e associando Dalila a Salomé...

⁸¹⁵ O crítico S. Harcourt-Smith chamou-lhe o Siegfried do sexo em 1951, na revista inglesa *Sight and Sound*. Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. London: Faber and Faber, p. 388.

⁸¹⁶ Trata-se de um excerto de um artigo do jornal *The Weekly Variety*, outubro, 26, 1949. Disponível em <http://hedy-lamarr.org/samsonanddelilah.ph>. [Consultado em 09/08/2010].

⁸¹⁷ Trata-se de um excerto de um artigo do jornal *The Weekly Variety*, *Idem*.

⁸¹⁸ *The New York Times*, dezembro, 22, 1949. Disponível em <http://hedy-lamarr.org/samsonanddelilah.php>. [Consultado em 9/08/2010].

No início dos anos 50, Cecil B. DeMille dizia que, de entre todos os seus filmes, a sua maior contribuição para o cinema fora *O Rei dos Reis*⁸¹⁹, valorizando decisivamente o seu tributo relativamente ao género bíblico e revelando provavelmente que, nesse campo, ainda não estava tudo feito: desde 1953, DeMille já pensava em *Os Dez Mandamentos* e, após o seu penúltimo e relevante *O maior Espectáculo da Terra* (1954), único filme que lhe valeu o Óscar de melhor filme, o caminho ficou livre para a obra-prima de 1956.

5.2. «So shall it be written, so shall it be done!», ou o «bezerro de ouro» revisitado na obra-prima *Os Dez Mandamentos* (1956)

Não conheço, na história da arte ocidental, duas introduções ao Triunfo do Homem (coberto pelo Triunfo de Deus), que sejam tanto introduções ao mundo do terror (terror do homem e terror pelo homem) como o famoso fresco da Sistina e *Os Dez Mandamentos* de Cecil B. DeMille.

J. Bénard da Costa, a propósito de *Os Dez Mandamentos*

Obra ímpar na produção de Cecil B. DeMille, o filme *Os Dez Mandamentos*, na versão mais completa, mostra um início sem paralelo. Num filme sobre revelação, o realizador abre uma cortina e aparece perante a audiência, fundamentando as suas opções perante o público e perante os meios académicos⁸²⁰, transformando uma operação aparentemente simples num momento carregado de simbologia. Essa fundamentação foi duplamente complementada,

⁸¹⁹ Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, p. 405.

⁸²⁰ Marsh, Clive e Ortiz, Gaye Williams (ed) — *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997, p. 125; ver também Sobchack, Vivian Carol — *The persistence of History*, p. 123.

ainda em 1956, com a publicação de uma obra inesperada e polêmica⁸²¹, intitulada *Moses in Egypt*, de Henry Noerdlinger, com prefácio de DeMille. Tratava-se de um livro com cerca de duzentas páginas onde se fazia uma impressionante divulgação e manipulação do conjunto documental que esteve na base do filme, apresentando-se e justificando-se grande parte das opções encetadas. Além deste modo de divulgação, o realizador ainda apostou na exibição de um *the making of...* que procurava confirmar um estilo já apresentado no *trailer* de *Cleópatra*⁸²². DeMille apresentava-se num escritório em madeira, repleto de quadros, manuseando a Bíblia e um lápis, e explicava sucessivamente o porquê dos chifres de Moisés a partir da leitura da Bíblia (com o lápis a marcar as linhas), o recurso à gravura correspondente feita por Gustave Doré, a foto com a estátua de Miguel Ângelo ao lado de Charlton Heston, o quadro de Van Dyck *The Finding of Moses*, datado de 1640 (então na coleção privada de DeMille⁸²³), o cesto utilizado no filme, as Tábuas da Lei em granito vermelho retirado do Sinai com as inscrições de tipo cananita pertencente ao Bronze Tardio, a relação do filme com Fílon de Alexandria e Flávio Josefo, apontando num mapa as terras onde as filmagens tiveram lugar, e por aí adiante. O facto de DeMille assumir o filme numa apresentação deste tipo, evidenciando grande solenidade e fazendo a apologia da obra, mostra que o próprio realizador tinha consciência de que, ao reconstruir os anos perdidos da vida de Moisés, ao defender a historicidade do Êxodo e de Moisés (caminho seguido

⁸²¹ A obra foi criticada por se considerar que era um exemplo de pseudo-história, uma vez que boa parte da documentação selecionada não era autenticada por critérios académicos. Noerdlinger defendeu-se dizendo que o livro apresentava aquilo que tinha sido feito no filme e que não teria de fazer justiça a nenhum outro tipo de critério. Eyman, Scott — *Idem*, p. 440.

⁸²² Royster, Francesca T. — *Becoming Cleopatra: the Shifting Image of an Icon*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 84-85.

⁸²³ Veja-se a proveniência do quadro no *site* de vendas da agência *Christies* em: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4432021 [Consultado em 8/5/2012].

por Mircea Eliade), se portava não só como um realizador, mas também como um historiador. Não se tratava apenas de credibilizar o cinema (o que fez durante toda a primeira fase da sua carreira) mas de mostrar que o cinema podia perfeitamente construir um discurso atualizado (porque os estudos citados eram os mais sérios e recentes da época) e credível sobre a História religiosa. DeMille queria uma boa receção por parte dos meios universitários, o que se justificava nas palavras de reconhecimento de Keith C. Seele, da Universidade de Chicago, ao dizer: «The challenge that you meet... is even greater than that faced by the historian»⁸²⁴. Longamente preparado⁸²⁵, o filme, que alguns consideram ser um *remake*⁸²⁶ da obra de 1923, enquanto outros consideram que não⁸²⁷, constituiu-se como síntese da obra de um dos únicos realizadores que, nos anos 50, o público reconhecia enquanto tal⁸²⁸.

⁸²⁴ DeMille, Cecil B. — «Introduction», In Noerdlinger, Henry, *Moses in Egypt*. Los Angeles: University of California Press, 1956, p. 1.

⁸²⁵ O filme foi preparado desde 1953. Depois de *O maior Espectáculo da Terra*, havia ideias para projetos: *Queen of Queens*, *Helen of Troy*, um projeto para um filme de ficção científica. Segundo Louvish, em 1953 DeMille fez a primeira referência a *Os Dez Mandamentos*, e o projeto não foi acelerado porque DeMille queria inteirar-se em primeiro lugar sobre as novas técnicas de realização de filmes: Cinemascope, Cinerama e 3-D. Em setembro de 1954 a equipa partia para as filmagens no Egito, no ano em que o Egito foi proclamado uma república. O material sobre o filme encontra-se em 450 caixas da coleção Cecil B. DeMille na Brigham Young University, no Utah. Louvish, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*, p. 411.

⁸²⁶ Lev, Peter — *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 162; Britt, Brian M. — *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*. New York: Continuum Forthcoming Publications, 2004, p. 45; Cohan, Steven — *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press, p. 122; Higashi, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: The Silent Era*, p. 202; Birchard, Robert S. — *Cecil B. DeMille's Hollywood*, 2004, p. ix.

⁸²⁷ «Ao contrário do que, por vezes, se diz, o último filme de DeMille não é um *remake* da obra do mesmo título de 1923, que fora um dos maiores êxitos do autor.» A citação é de Bénard da Costa que considera que o filme se constitui como uma reconstituição da vida de Moisés e, portanto, se apresenta como uma obra diferente da anterior. Cfr. Costa, João Bénard da — *The Ten Commandments (1956)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, 14 de maio de 1990.

⁸²⁸ Foi Orson Welles que o disse afirmando que, até meados do século, o público valorizava mais os atores do que os realizadores, e que apenas dois realizadores

Após o estabelecimento da ligação entre o logótipo da Paramount e o Monte Sinai⁸²⁹, nos créditos de abertura, os planos iniciais denunciam a estética de todo o filme que, aparentemente, começa com uma narrativa semelhante ao início de *Sansão e Dalila*, embora aqui se perceba de imediato a teofania ausente em Sansão, já que se trata de excertos do início do Livro do Génesis misturados com outras passagens bíblicas. Atente-se na referência visual que está presente no apelo ao reino da luz evidenciado nas primeiras imagens que se observam enquanto se ouve:

And God said,

«Let there be light.»

And there was light.

And from this light, God created life upon earth.

And man was given dominion over all things upon this earth
and the power to choose between good and evil.

But each sought to do his own will because he knew not the
light of God's law.

Man took dominion over man, the conquered were made to
serve the conqueror, the weak were made to serve the strong and
freedom was gone from the world.

So did the Egyptians cause the children of Israel

— que ele, por sinal, não apreciava — quebraram essa situação: Hitchcock e DeMille. Rauger, Jean-François — *Qui êtes-vous Cecil B. DeMille*, conferência proferida na Cinemateca Francesa, em 2/04/2009, por ocasião de uma retrospectiva da obra de Cecil B. DeMille. A conferência está disponível *on-line*: http://www.canalu.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_du_spectacle_cinema_audiovisuel_theatre_danse/qui_etes_vous_cecil_b_demille_une_conference_de_jean_francois_rauger. [Consultado em 03/03/2011]. Também Aubrey Malone defendeu a perspetiva de que DeMille foi um *auteur* antes do termo ser realmente utilizado. Malone, Aubrey — *Sacred Profanity: Spirituality at the Movies*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2010, p. 9.

⁸²⁹ Higashi, Sumiko — «Anti-modernism as historical representation in a consumer culture — Cecil B. DeMille's The Ten Commandments 1923, 1956, 1993», p. 103. In Sobchack, Vivian — *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996, p. 103.

to serve with rigor, and their lives were made bitter with hard
bondage.

And their cry came up unto God.

And God heard them and cast into Egypt,

into the lowly hut of Amram and Yochabel,

the seed of a man upon whose mind and heart

would be written God's law

and God's commandments, one man to stand alone against
an empire.

Os planos são poucos e relativamente longos (tal como na versão de 1923, Anne Bauchens foi a responsável pela montagem) e, após a visão das nuvens, deve destacar-se um plano de expressão fortíssima, no uso do laranja e vermelho, no uso das diagonais, na irrealidade assumida da construção da imagem e no seu conteúdo claro: centenas de escravos puxam lentamente cordas presas a uma colossal escultura de um faraó. A visão constitui-se de forma totalmente artificial (a escultura era uma miniatura, o céu era uma pintura e a ação uma série de *travelling mattes*)⁸³⁰. No filme, a emergência de uma nação começa na escravidão de Israel, enunciando um tema de fundo que assume afinidades inesperadas com o *western*⁸³¹ e com o sonho americano⁸³². O assunto assumiu algum protagonismo num imaginário largamente representado na arte europeia⁸³³ até ao século XIX e, em *Israel in Egypt*, do pintor inglês Sir Edward Pointer (1836-1919), encontramos características estéticas mais próximas das que o próprio DeMille

⁸³⁰ Eyman, Scott — *Idem*, p. 468.

⁸³¹ Sobchack, Vivian Carol — *Idem*, p. 104; v. também Deleuze, Gilles — *A Imagem-Movimento- Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

⁸³² Deleuze, Gilles — *Idem*, p. 202.

⁸³³ Deixou forte impressão em artistas da Catalunha no século XIV, na pintura flamenga no século XV ou nas ilustrações bíblicas dos reformistas protestantes. Babington, Bruce — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, p. 64.

procurou reproduzir. A verdade é que no plano diagonal do filme somos imediatamente subjugados pela força de uma imagem em que o papel principal pertence às massas que estão sob o chicote e, para destacar a força da visualidade, nada mais é representado.

O início do filme confirma-se como um repositório de painéis acompanhados de texto que ilustram a Bíblia⁸³⁴. O único plano do episódio seguinte mostra a corte do faraó Ramsés I magistralmente filmada num *zoom in reverse* muito lento, que desvenda um plano com seis personagens: o faraó, três soldados, um escriba sentado e um sacerdote, recortados em fundo com reposteiros em tons de vermelho escuro. Os adereços são poucos: a cadeira do faraó e os trajes. A luz é pouca, os movimentos são poucos. Neste plano sintetizam-se linhas fortes da estética do filme, num regresso assumido aos primórdios da linguagem do cinema e ao universo do teatro declamado que DeMille afinal adotou como ambiente preferido para a representação da História. Para prevenir o cumprimento da profecia sobre o advento de um libertador, Ramsés I (Ian Keith, que vimos em *O Sinal da Cruz*, *Cleópatra* e em *As Cruzadas*) decreta a morte dos primogénitos masculinos hebreus proferindo a sentença que se ouvirá ao longo do filme, «So let it be written, so let it be done», manifestando uma desumanidade que forneceu ao filme o contraponto dramático para valorizar a personalidade do filho e sucessor de Ramsés I, Seti I. DeMille e Noerdlinger citam James H. Breasted (1865-1935)⁸³⁵ para fundamentar as suas opções⁸³⁶: Ramsés I seria idoso, o que constituiu uma boa solução para o *script* de

⁸³⁴ Higashi, Sumiko — «Antimodernism as historical representation in a consumer culture — Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993», In Sobchack, Vivian Carol — *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, p. 97.

⁸³⁵ Henry Breasted (1865-1935) — célebre arqueólogo e historiador norte-americano e primeiro cidadão norte-americano a obter um doutoramento em egiptologia.

⁸³⁶ Noerdlinger, Henry S. — *Moses in Egypt*. Los Angeles: University of South California Press, 1956, p. 55.

Os Dez Mandamentos, tornando mais óbvia a breve aparição de Ramsés I no início do filme.

O infanticídio que se segue representa-se magistralmente num único plano em total economia de meios e expressão dramática máxima, em que, ao lado de um berço, se veem uma mãe imóvel e em sofrimento e um soldado a limpar o sangue da espada, enquanto, entre gritos, outra mãe aflita entra em campo e sai para fora de campo. A música reforça um ambiente emotivo em que a principal ação (o infanticídio) ocorre fora de campo, sugerindo-se ao espectador que prolongue imaginariamente o plano na sua mente⁸³⁷, numa estratégia teatral que DeMille herdou do teatro de Belasco, que usou em mais do que um filme⁸³⁸, e que aqui se apresentava como síntese de procedimentos. No cenário hebraico, que desempenha um papel importante ao longo do filme, Moisés é abandonado pela família e encontrado pelos egípcios (a matéria tem sido longamente analisada, de Otto Rank a Louis Feldman⁸³⁹, este último de forma sistemática), enunciando-se um tema que se constituiu como assunto recorrente na pintura desde a Idade Média, mas de que retivemos exemplos oitocentistas: *The Finding of Moses*, de Sir Lawrence Alma-Tadema (autor citado por DeMille), o mesmo tema pintado por Edwin Long, ou *Moses laid amid the flags*, de James Tissot. O cenário foi cuidadosamente preparado como se pode comprovar pelo *storyboard* e pela ilustração que DeMille encomendou ao

⁸³⁷ Aumont, Jacques — *A Imagem*. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2009, p. 166.

⁸³⁸ Berthomieu, Pierre — *Hollywood Classique: Le temps des géants*, Nîmes: Editions Rouge-Profond, 2009, p. 244.

⁸³⁹ Santas, Constantine — *The Epic Film: from Myth to Blockbuster*, Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2008; ver também a obra de Otto Rank (1884-1939), intelectual e psicanalista de origem austríaca, que analisou o mito de Moisés em *The Myth of the Birth of the Hero: a Psychological Interpretation of Mythology*, obra escrita em 1914. Ver ainda o estudo mais sistemático sobre o assunto, Feldman, Louis — «Josephus' Portrait of Moses». *The Jewish Quarterly Review*, New Series, vol. 82, n.º 3-4, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1454861>. [Consultado em 15/10/2010].

ilustrador norte-americano Arnold Friberg (1913-2010), que compôs o plano inicial com o logótipo da Paramount e o excecional *lettering* dos créditos iniciais, executado em fundos em pele. Na sequência do encontro do bebé Moisés, apresentam-se dois planos fundamentais extremamente valorizados pelo Technicolor: um, de fundo artificial, apresentando o berço entre os juncos, fornecendo vários planos belíssimos, e outro, com elementos arquitetónicos cenográficos, emoldurando o grupo da princesa com as escravas, num quadro de recreio palaciano onde DeMille forneceu uma reconstituição de ambiente tipicamente oitocentista mas muito mais recatada (não há nudez nas escravas, o que acontece em Edwin Long ou James Tissot), de acordo com as imposições culturais dos anos 50, sendo a reconstituição apimentada apenas pelas referências visuais à *pin-up* norte-americana que transparece na pose das escravas da princesa.

Moisés é assumido como príncipe do Egito, reconstituindo-se a partir de múltiplas referências o período da sua vida sobre o qual existia um silêncio maior, no que o filme se afasta de poder ser simplesmente considerado um *remake* da obra de 1923. Lembremos que a figura de Moisés não aparece em testemunhos literários ou arqueológicos fora da Bíblia⁸⁴⁰ e que alguns dos episódios retratados na Bíblia têm paralelo noutras narrativas semelhantes: o abandono do bebé no cestinho, sendo posteriormente recolhido na corte, aparece nos relatos sobre Sargão de Akkad, enquanto a competição com os magos da corte parece ser comum em relatos lendários⁸⁴¹. DeMille reclamou o uso de múltiplas fontes tardias, para proceder à reconstituição de factos associados à primeira parte da vida de Moisés, e recorreu à tradição helenística e rabínica: a Fílon de Alexandria (25 a.C. – 50), autor da *Vida de Moisés*, praticamente contemporâ-

⁸⁴⁰ Neves, Pe. Carreira das — *As Grandes Figuras da Bíblia*. Lisboa: Editorial Presença, 2010, p. 84.

⁸⁴¹ Neves, Pe. Carreira das — *Idem*, p. 87.

neo de Jesus e contemporâneo do imperador Calígula, e a Flávio Josefo (c. de 37- 8 — 100 d.C.), autor de *Antiguidades Judaicas*. Ambos defenderam descrições bem contextualizadas, divulgando o judaísmo e a figura de Moisés numa altura em que a cultura judaica era um facto precário na sociedade e cultura romanas⁸⁴². DeMille recorreu também ao *Midrash*, compilação de textos escritos por volta do século I a.C., e partes da obra do bispo Eusébio de Cesareia (c. de 265 a 339). Não era preciso inventar nada, havia histórias disponíveis no registo judeu, cristão ou ficcional: a concepção de Moisés como libertador dos escravos não se encontrava no Êxodo, mas aparecia de forma implícita em Josefo⁸⁴³ e em Filon de Alexandria⁸⁴⁴. O episódio dos escribas — astrólogos a falarem da profecia acerca de um libertador também foi retirado de Josefo⁸⁴⁵, bem como o episódio da conquista de Etiópia e da atração pela rainha etíope. Houve muito material dos dois textos citados que DeMille não utilizou, por exemplo, a superioridade intelectual da infância de Moisés ou o episódio em que Moisés brinca com a coroa do faraó, enquanto outros episódios podem ter sido retirados de outros livros bíblicos, e, segundo Melanie Wright, de outros textos rabínicos, o Talmude e o *Midrash Rabbah*. Um exemplo é o caso da personalidade do traidor Dathan protagonista de uma revolta contra Moisés (Bíblia, Números, capítulo 16). O afeto que a filha do Faraó e o Faraó sentiam por Moisés fundamentou-se no *Midrash*⁸⁴⁶.

⁸⁴² Britt, Brian M. – *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*. New York: Continuum Forthcoming Publications, p. 1.

⁸⁴³ Josefo, Flávio — *Antiguidades Judaicas*, Livro II, Cap. IX e X. Foi consultada uma tradução inglesa: Flavius Josephus, *Jewish Antiquities*. London: Wordsworth Editions, 2006, pp 71-77.

⁸⁴⁴ Filon de Alexandria — *Vida de Moisés*, capítulo VIII, 40. Foi consultada uma tradução em inglês: Philo of Alexandria — *On the Life of Moses*, By Charles Duke Yonge. London: H. G. Bohn, 1854-1890.

⁸⁴⁵ Josefo, Flávio — *Antiguidades Judaicas*, Livro II, cap. IX.

⁸⁴⁶ Noerdlinger, Henry S. — *Moses in Egypt*, p. 19.

O comando do exército egípcio fundamentou-se em passagens de Fílon e Josefo⁸⁴⁷, e a ideia de que Moisés teria sido versado nos conhecimentos arquitetônicos derivou de uma passagem dos Atos dos Apóstolos e do *Midrash*⁸⁴⁸. À base bíblica e às fontes antigas juntaram-se ainda estudos sobre a idade e o nome de Moisés⁸⁴⁹. Moisés, sucessivamente mostrado como escravo, como pastor e como profeta, constituiu-se como personagem bíblica envolta numa riquíssima construção cultural posterior.

Se a opção de mostrar Moisés como príncipe do Egito se fundamentou em leituras de textos mais antigos já referenciados, a verdade é que houve outras precedências não menos importantes e provenientes da ficção. Se é preciso fazer referência a obras musicais como *Israel no Egito*, a oratória composta por Georg F. Haendel (1685-1759) e estreada em 1734, ou a ópera *Moisés no Egito*, de Rossini, composta em 1818, não podemos deixar de sublinhar o rasto romântico que o texto de Friedrich Schiller, *A Missão de Moisés*, deixou a partir de 1789-90⁸⁵⁰, atendendo a que Moisés foi transformado numa figura principesca, mergulhada numa dramática evolução individual, não sendo surpreendente que as representações novecentistas de Moisés devam muito a essa linha romântica de composição da personagem. Em DeMille, o interesse pelo drama individual das personagens remonta aos primórdios da sua produção, se tivermos presente, por exemplo, o enredo de *The Virginian*, que o realizador filmou em 1914. Sendo esse um aspeto fulcral na sua filmografia, o fascínio orientalista e a ficção de raiz cristã ou judaica trouxeram muitos outros ingredientes para uma novelística intensa em torno da personagem: entre 1859 e 1956, vários foram os títulos dedicados

⁸⁴⁷ Noerdlinger, Henry S. — *Idem*, p. 20.

⁸⁴⁸ Noerdlinger, Henry S. — *Idem*, p. 20.

⁸⁴⁹ Noerdlinger, Henry S. — *Idem*, pp. 16-18.

⁸⁵⁰ Cfr. em: http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/Mission_Moses.html. [Consultado em 05/12/2010].

a Moisés, e três deles são diretamente citados nos créditos de abertura do filme: *Pillar of Fire* (1859), uma obra de ficção pioneira sobre a matéria, da autoria do reverendo Joseph H. Ingraham; *Prince of Egypt* (1949), de Dorothy Clarke Wilson, extremamente importante para o filme⁸⁵¹; e *On Eagles's Wings* (1937), do reverendo Arthur E. Southon. Além destes, a lista de romances, novelas e ensaios sobre Moisés foi grande: Chateaubriand (1768-1848), August Strindberg (1849-1912), Henry Rider Haggard (1856-1925), entre muitos outros⁸⁵², em todos se compondo Moisés como um herói de ficção⁸⁵³, desmitificado e remitificado ao sabor da cultura de cada época.

Em qualquer dos casos, é preciso sublinhar a postura de DeMille em relação ao problema das fontes, na medida em que os estudos académicos relativos a Moisés só tardiamente começaram a ser mais sistematicamente reavaliados, e a ideia de analisar Moisés como mito da cultura ocidental e como memória cultural também só recentemente começou a ter estudos publicados⁸⁵⁴. Na altura, a equipa tinha consciência do arrojo do argumento construído em três anos por um quarteto ⁸⁵⁵ que foi, a seu tempo, elogiado por DeMille⁸⁵⁶. Mais tarde, Jesse Lasky Jr. referiu-se ao ambiente vivido na época, durante as filmagens, quando as conversas da equipa de

⁸⁵¹ Britt, Brian M. — *Rewriting Moses: the Narrative Elipse of the Text*, p. 49.

⁸⁵² Britt, Brian M. — *Idem*, p. 14, onde se elencam 34 títulos publicados até 1998.

⁸⁵³ Britt, Brian M. — *Idem*, p. 16.

⁸⁵⁴ Assman, Jan — *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monoteism*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

⁸⁵⁵ Argumento — Aeneas Mackenzie (1889-1962), argumentista escocês de *The Private Lives of Elisabeth and Essex* (1939) e *Ivanhoe* (1952), entre muitos outros filmes de sucesso; Jack Gariss (1920-1985); Fredric M. Frank (1911-1977), que trabalhou com DeMille em *Os Inconquistáveis*, *Sansão e Dalila*, *O maior Espetáculo do Mundo* e ainda foi argumentista de *El Cid*, de Anthony Mann; finalmente, Jesse Lasky Jr (1910-1988) escreveu vários argumentos para DeMille: *Union Pacific*, *Northwest Mounted Police*, *Reap the Wild Wind*, *Unconquered*, *Sansão e Dalila*.

⁸⁵⁶ DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 339.

produção (DeMille incluído), versavam sobre a doutrina do Logos, a teologia menfita e o conceito de *Ma'at*⁸⁵⁷.

Na verdade, deve ter-se presente que o Egito Antigo conheceu dois grandes momentos de revisão da sua civilização⁸⁵⁸: o Renascimento, em que se assistiu à recuperação textual, e o período pós-napoleônico que, com a descoberta dos vestígios materiais e arqueológicos, proporcionou as primeiras possibilidades de reconstrução visual da cultura egípcia e das culturas do denominado Médio Oriente. Não obstante a existência de trabalhos prévios, a investigação académica relacionada com Moisés e os estudos bíblicos deram os primeiros passos no terceiro quartel do século XIX, com os trabalhos do orientalista alemão Julius Wellhausen (1844-1918). A construção de uma imagem cultural de Moisés perpassa no filme, no sentido em que Assman a ela se referiu⁸⁵⁹, imagem de mito cultural⁸⁶⁰, construída a partir de referências plurais, de entre as quais a Bíblia e as imagens a ela tradicionalmente associadas se constituíam, evidentemente, como das mais importantes, integrando-se numa visão da cultura dominante que interessava a DeMille, excluindo-se qualquer possibilidade de integração de aspetos do longo debate historicista que já decorria nos anos 50, da crítica histórica aos textos bíblicos, da crítica arqueológica, do reconhecimento de anacronismos vários no texto bíblico. Na verdade, DeMille usou os instrumentos técnicos do seu tempo para olhar para trás e construir, em moldes oitocentistas e com as cores do pré-rafaelismo ou do *fin-de-siècle*, narrativas de confirmação que se inscreviam numa tradição «corroborativa»

⁸⁵⁷ Lasky Jr., Jesse — *Whatever Happened to Hollywood*. London: Howard and Wyndham Lt., 1973, p. 261.

⁸⁵⁸ Assman, Jan — *Idem*, p. 20.

⁸⁵⁹ Assman, Jan — *Moses the Egyptian: the Memory of Egypt in Western Monotheism*, p. 11.

⁸⁶⁰ Zilberman, Regina — «Moisés: a personagem bíblica, do Êxodo a Sigmund Freud». *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, vol. 1, n.º 2, março, 2008.

e persuasiva, destinada, por um lado, à aceitação inquestionável da verdade religiosa da Bíblia e a legitimar visões historiográficas e culturais dominantes, por outro.

No filme, a história começa realmente quando, em dois planos, se vê Moisés já adulto a regressar num carro triunfal, numa «cena aidiana»⁸⁶¹, logo sucedido por um outro plano com o futuro Ramsés II (Yul Brynner), dando lugar a um diálogo com o seu pai Seti I (Cedric Hardwicke, recuperando a tradição dos papéis aristocráticos atribuídos aos atores do teatro inglês), sugerindo toda a futura intriga sustentada entre Moisés e Ramsés II. Uma vez que, historicamente, nem a identidade do faraó, nem muito menos a convivência, intriga e rivalidade entre ambos foram comprovadas, os factos justificaram que a História se adaptasse ao argumento, assentando DeMille e Noerdlinger as suas suposições na seleção aleatória do historiador cujas premissas se ajustavam melhor aos desígnios do argumento⁸⁶², no caso o eminente James Breasted, que defendera que Ramsés teria ganho o trono através de intrigas⁸⁶³. Em consequência dessa escolha, todos os adereços usados passaram a ser da época de Ramsés II, associando-se a seleção a uma ideia de «rigor». Mas é preciso sublinhar que, até à atualidade «a determinação da data exata do êxodo, bem como dos faraós reinantes no Egito na época da opressão e da saída, não é, ainda hoje, uma questão perfeitamente encerrada...»⁸⁶⁴

Siegfried Kracauer chegou a colocar os filmes bíblicos de DeMille ao lado dos de propaganda nazi⁸⁶⁵ pelo grau de eficácia que atingiram

⁸⁶¹ Expressão usada por J. Bénard da Costa, em *The Ten Commandments*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, maio de 1990.

⁸⁶² Nadel, Alan — *Containment Culture: American Narrative, Postmodernism and the Atomic Age*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 95.

⁸⁶³ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 60.

⁸⁶⁴ Sales, José das Candeias — *Poder e Iconografia no Antigo Egito*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 74.

⁸⁶⁵ Siegfried Kracauer citado por Britt, Brian — *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*. New York: Continuum Forthcoming Publications, p. 47.

mas, no caso de *Os Dez Mandamentos*, foi essa mesma eficácia, associada a uma estética *camp*, falsa e ultrapassada que se instituiu como principal limitação para o reconhecimento do cinema de DeMille nas décadas seguintes. Foi preciso Sumiko Higashi para ver no trabalho de DeMille um espelho de cultura canônica de um regime que urgia estudar⁸⁶⁶, e será preciso percorrer ainda um longo caminho para repor toda a importância da obra de DeMille.

O diálogo entre Ramsés e Seti evolui em vários planos, até à aparição do vértice do triângulo amoroso que se desenha desde logo, tendo como terceiro pólo Nefretiri (Ann Baxter), na História a mulher de Ramsés II (sob o nome de Nofertari ou Nefertari), apresentada no filme num plano de beleza extraordinária ao som do tema musical que se associa ao desejo, *Love and Ambition*. Na sua recriação visual, DeMille recorreu ao ambiente, ao tipo de reconstituição e à cor da pintura de Alma-Tadema, como ficou atestado por Jesse Lasky⁸⁶⁷ e por muitos dos biógrafos de Alma-Tadema, e DeMille, de certa forma, prestou uma homenagem a um pintor que não era particularmente referenciado na historiografia da arte na primeira metade do século XX⁸⁶⁸, e cujo reconhecimento é posterior. Mas o ambiente cromático e floral «à la Tadema» (uma certa ideia de luminosidade mediterrânica e do Norte de África servida por linhas arquitetónicas que funcionam como molduras) inscreve-se em muitos planos de *Os Dez Mandamentos*.

A opção do argumento foi inventar uma relação que dramatizou a tensão entre os dois rivais, conferindo um tratamento mais específico e uma maior importância ao papel de Ann Baxter. Na curta sequência de cerca de cinquenta segundos que a apresenta joga-se

⁸⁶⁶ Britt, Brian M. — *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*, p.47.

⁸⁶⁷ David Hockney afirma que em meados do século se acreditava até, que, de um ponto de vista estético e visual, DeMille tinha substituído Alma-Tadema. Hockney, David — *O Conhecimento Secreto — Redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres*. S. Paulo: Cosac e Naify, 2001, p. 198.

⁸⁶⁸ Robinson, Andrew — *Genious: a very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 118.

de forma densa grande parte da estética do filme, com todos os elementos visuais e sonoros exibidos em força: observando da janela dos seus aposentos o triunfo de Moisés, Nefretiri profere palavras de paixão em relação a Moisés, enquanto lhe atira pétalas, e o som dos temas musicais da fanfarra (o poder e o triunfo) e o tema mais lírico (o do desejo e do amor, *Love and Ambition*) misturam-se simbolicamente, evocando aquele que não está presente (Moisés) e anunciando o motor passionai do filme. Nas palavras do próprio compositor Elmer Bernstein, este último tema constitui-se como o da «seductive, langorous throne princess. Here we have a pure fabrication. This is not in any sense ethnic music, but its chromatic meanderings impart a suggestion of the exotic, the presence of incense.»⁸⁶⁹

No artigo que escreveu em 1956, Bernstein esclareceu que a partitura foi concebida através do recurso livre a princípios associados ao uso do *leitmotiv*, criando temas para as personagens principais do filme, que se consubstanciam em doze exemplos demonstrados com excertos da partitura: o tema de Moisés (tema marcial do prelúdio, inspirado no modo dórico e associado à complexidade da personagem do príncipe do Egipto, conferindo o modo dórico um sentimento primitivo e oriental⁸⁷⁰ a essa recriação); o tema de Moisés tratado para o episódio da sua descoberta nas águas do Nilo (de sonoridades associadas a uma canção de embalar); o tema de Moisés no deserto (*tempo*, tratamento e orquestração particularmente cuidados com vista à recriação possível de um ambiente hebraico); o tema lânguido, sedutor e lírico (segundo está inscrito na partitura) da princesa (com cromatismos a sugerirem o exotismo); o tema do povo hebreu; o tema de Ramsés, («the

⁸⁶⁹ Bernstein, Elmer — «The Ten Commandments». *Film and TV Music*, 1956, vol. XVI, n.º 2, p. 3.

⁸⁷⁰ Bernstein, Leonard — «Young People's Concert: what is a mode?», 1966. Ver o programa em <http://www.youtube.com/watch?v=tMZGyKM8aBU&NR=1>. [Consultado em 22/02/2011].

ruthless natural son of the Pharaoh (...) faintly modal, always pompous and relentless»); o tema de Josué (John Derek), o organizador militar, («represented primarily by a characteristic horn call») que, no exemplo, se transforma num tema mais suave simbolizando o amor por Lília; o tema de Deus, («the most forthright statement of the theme as it appears in the prelude»); o mesmo tema tratado, aludindo ao momento em que Moisés se afasta do encontro com Deus na sarça ardente; o tema do castigo de Deus após o episódio do bezerro dourado; o tema tocado na corte egípcia para as dançarinas, onde houve verdadeira preocupação com a questão da autenticidade, («the scale is a limited one, as were the ancient scales. The orchestration was designed to come as close to authenticity as possible...»); e, finalmente, o tema do Êxodo.

A partitura de Elmer Bernstein para o filme constitui-se como um exemplo padrão da função da música na narrativa fílmica clássica dentro de parâmetros de autenticidade historicista e musical. Muitas das passagens compostas por Bernstein não foram utilizadas no filme por se considerar que soavam demasiado estranhas⁸⁷¹, mas o compositor testemunhou o interesse do realizador em relação a todo o processo: «He has very definite concepts about music in his films and is indefatigable in his quest for what he believes to be correct for his films. His concepts are quite Wagnerian both dramatically and musically. He believes firmly in the use of the *leitmotif* and the interplays of these motifs in scenes which affect the destinies of more than one character.»⁸⁷². DeMille sabia exatamente o que queria relativamente ao material musical, considerando,

⁸⁷¹ Salmi, Hannu — *Composing the Past: Music and the Sense of History Spectacles of the 1950s and Early 1960s*, 1998.

⁸⁷² Bernstein, Elmer — «The Ten Commandments», *Film and TV Music*, 1956, vol. XVI, n.º 2, p. 3.

dentro dos princípios de uma narrativa clássica, que a música era mais um elemento clarificador do *storytelling*⁸⁷³.

Voltemos ao fio da história. Moisés, príncipe e comandante militar, regressou da campanha da Etiópia e é recebido na sala do trono de Seti I, numa composição evocadora do governo de um grande empreendedor, conquistador e construtor, que o filme procurou justamente captar, e executada até ao mais pequeno detalhe: na relação clássica e eficaz que se estabelece entre os planos e a música, no hieratismo das personagens observadas no plano (apenas quebrado pelos comentários que se trocam entre Seti e Nefretiri), no excelente cromatismo usado, no ritmo de evolução de toda a sequência da audiência propriamente dita, culminando na recriação da entrega de oferendas provenientes do reino da Etiópia — tema que se pode encontrar na pintura egípcia — e, finalmente, na introdução breve do motivo do libertador no diálogo que se estabelece entre Seti e Ramsés. Dir-se-ia que o próprio Egito dos farás ditou o estilo visual de determinados planos, a disposição de personagens no espaço e muitas representações frontais ou de perfil⁸⁷⁴.

Os acontecimentos históricos que se narram na sequência — a preparação do jubileu de Seti e a conquista da Etiópia — foram trabalhados para o filme a partir de postulados retirados de obras do já citado James Breasted, de John Albert Wilson⁸⁷⁵ e de Georg Steindorff⁸⁷⁶, nomes maiores da egiptologia da primeira metade

⁸⁷³ Hubbert, Jolie — *Celluloid Symphonies: Text and Contexts in Film Music History*. Los Angeles: University of California Press, 2011, p. 366.

⁸⁷⁴ Bourget, Jean-Loup — «Si Moïse fut Égyptien (Freud)». *Positif*, 284, outubro de 1984, p. 59.

⁸⁷⁵ John Albert Wilson (1899-1976) — egiptólogo norte-americano da Universidade de Chicago que trabalhou com James Henry Breasted. Foi enviado para Luxor por Breasted como epigrafista e sucedeu-lhe como diretor do Oriental Institute, em 1936. A obra consultada pela equipa de DeMille foi o célebre trabalho *The Burden of Egypt*, publicado em 1951.

⁸⁷⁶ Georg Steindorff (1861-1951) — egiptólogo alemão que trouxe para a Alemanha o busto de Nefertiti. De Steindorff, em colaboração com outro autor, Noerdlinger

do século XX. A sequência termina com a fixação das palavras do faraó «So let it be written, so let it be done!», enquanto noutro belíssimo cenário secundário, Bítia e Memnet surpreendem as aproximações de Moisés e Nefretiri, imediatamente antes da visão de um dos cenários mais grandiosos do filme: a cidade de Seti em construção.

Este cenário, acompanhado da audição do tema musical da escravidão (*The Hard Bondage*) e introduzindo o público no âmago do drama, funciona como um painel para explorar vários episódios: o sofrimento dos Hebreus (o peso dos carregadores), a jovem aguadeira Lilia (Debra Paget) que oferece água a um idoso, o início da sua história de amor com o *swashbuckling*⁸⁷⁷ Josué, em contraponto com a história de amor de Nefretiri-Moisés-Ramsés. A sub-história de amor de Josué-Lilia, devidamente sublinhada pelos temas musicais correspondentes, assume contornos importantes por se tratar de um registo mais popular e por fornecer uma relação de amor secundária que compensa, quer a renúncia de Moisés⁸⁷⁸, quer a dualidade algo artificial e desatualizada que se estabelece entre as duas rivais principais, a glamorosa Nefretiri e a virgem Séfora, funcionando a história e destino da concubina Lilia como um contraponto mais realista⁸⁷⁹.

Segue-se a aparição do traidor Dathan, (Edward G. Robinson) que persegue Lilia e duas sequências extraordinárias, a primeira sem acompanhamento musical: o encontro de Dathan com Ramsés

cita a obra *When Egypt ruled the East*, publicado em 1947.

⁸⁷⁷ Malena, Sarah e Milano, David — *Milk and Honey: Essays on Ancient Israel and the Bible in appreciation of the Judaic Studies Program in the University of California*. Winona Lake: Eisenbrauns, University of California, San Diego. Judaic Studies Program, 2007, p. 96.

⁸⁷⁸ Babington, Bruce — *Biblical Epic: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, p. 44.

⁸⁷⁹ Lev, Peter — *The Fifties: Transforming the Screen: 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 167.

e a congeminção de planos de espionagem e traição dos Hebreus para se descobrir o libertador e, finalmente, o episódio do encontro entre Moisés e a mãe Yochabel, escrava em Goshen. A vários níveis de interpretação, o momento revela-se um bom exemplo da narrativa fílmica clássica porque, funcionando como uma metáfora e apresentando personagens com qualidades arquetípicas, permite separar claramente os campos em que se movem os bons e os maus: Jochabel, mãe de Moisés (a idosa desprotegida e abandonada à sua sorte numa sociedade totalitária), Baka, o arquiteto (símbolo de um funcionalismo materialista extremo para o qual a vida humana individual não conta porque há objetivos coletivos em marcha), e Moisés, que toma a defesa dos desprotegidos, mesmo que isso implique parar a máquina imposta pelos que governam. Exemplo notável do encontro entre o individual e o coletivo, já preconizado nas narrativas oitocentistas, a sequência evidencia um domínio total de mecanismos de narrativa: o realismo extremo dos primeiros planos coletivos dos escravos, sem música e sob um ruído ensurdecedor, mostra-os a trabalhar na construção da cidade de Seti, repetindo o início do filme. A câmara foca-se numa imagem individual: a de uma velha que besunta o chão com gordura para facilitar o deslize de pedras gigantescas e que fica presa numa pedra, criando-se uma situação clássica de tragédia iminente em que se confrontam modelos de civilização, padrões de sobrevivência coletiva e valores morais. O episódio já fora visto em *O Egípcio* (1954), de Michael Curtiz, embora o contexto narrativo não seja tão explorado. Em *Os Dez Mandamentos*, a narrativa usa o episódio como elemento fulcral de separação dos campos de bons e maus. De um lado, a máquina materialista e totalitária com que o filme pretende, por motivos simbólicos, caracterizar a civilização egípcia, e que se sintetizam sucessivamente nas palavras do supervisor egípcio («We don't stop a moving block for an old woman!»), ou nas do cínico Baka, chefe dos arquitetos («If we stop moving stones

for every grease woman who falls, the city would never rise»). Do outro lado, irrompem os valores que o filme pretende imputar aos Hebreus: o ímpeto de Josué para agredir o supervisor por uma causa justa (a salvação de Lilia e de Jochabel); a primeira reação de Moisés ao pedido de castigo para Josué («Blood makes poor mortar»); a sua ida ao local do incidente ao som de música heróica e o encontro com a mãe que ele desconhece e que liberta, o que a leva a proferir com grande emoção palavras semelhantes às dos Salmos bíblicos («The Lord has renewed my strength and lightened my burdens!»); a primeira reação negativa de Moisés às ações dos egípcios interpelando o arquiteto chefe de forma desagradada («Are you a master builder or a master butcher?»); o seu espanto pela coragem de Josué e pelos motivos que o levaram a salvar Jochabel; o aparecimento de uma pretensa visão hebraica do mundo nas palavras de Josué («God made men, men made slaves»); a primeira curiosidade de Moisés em relação ao deus dos Hebreus; o seu entendimento acerca da profecia do libertador e, finalmente, as suas convicções pessoais sobre as ações de Josué («It is not treason to want freedom. Release him»). A separação maniqueísta de bons e maus atinge um ponto máximo com a irrupção de Ramsés em cena, de carro, reforçando a ideia de que o mundo foi feito para alguns e sublinhando a desumanidade que enforma a civilização da qual ele irá ser o próximo faraó. Veja-se o diálogo:

Ramsés: — Difficulty with the slaves, my brother?

Moisés:— None that could not be cured by a ration of grain and a day of rest.

Ramsés:— A day of rest?

Moisés: — When your horses tire, they're rested. When they hunger, they're fed.

Ramsés:— Slaves draw stone and brick. My horses draw the next Pharaoh.

Sob autorização de Moisés e do olhar crítico de Ramsés, os Hebreus abrem os celeiros do templo ao som de um tema musical de características heroicas e afirmativas, do ponto de vista rítmico e melódico, um exemplo que clarifica em pleno o contributo desempenhado pela música no fio da narrativa⁸⁸⁰, neste caso ligando a história e personalidade de Moisés à composição de uma identidade contaminada por estereótipos de heroicidade. Ressoam no caráter de Moisés ecos do retrato plural e heroico deixado por Josefo, conforme viu Louis Feldman⁸⁸¹, e esses ecos surpreendem-se facilmente em crenças mais recentes associadas aos valores burgueses do apregoado *self-made man* norte-americano: valoriza-se a transformação pelo trabalho, o ser capaz de honrar os compromissos, o espírito pragmático na liderança da construção do templo; confere-se maior importância ao caráter e às ações do que à herança. Mesmo depois de confrontado com a sua identidade judaica, Moisés proclama: «Egípcio ou escravo, sou na mesma Moisés.» Na personagem fílmica de Moisés reencontra-se a ética heroica e puritana do historiador Thomas Carlyle (1795-1881) que, no filme, se converte na representação acabada do herói judeu por excelência, moral e fisicamente concebido para consumo do público norte-americano. De formas múltiplas e em momentos diferentes do filme, a narrativa manipula factos em função de opções ideológicas e de valores contemporâneos, favorece Seti, desfavorece Ramsés, coloca hipóteses historiográficas, e por aí adiante. Em 1952, Jorge Luís Borges referiu-se, precisamente, à importância que este tipo de processo

⁸⁸⁰ Wierzbicki, James Eugene — *Film Music: a History*, 2009. New York: Routledge, 2009, p.137.

⁸⁸¹ Diz-nos Feldman a propósito da obra de Josefo sobre Moisés que o profeta teria «four cardinal virtues of character — wisdom, courage, temperance, and justice — and on the spiritual quality of piety...» e que essas virtudes estariam contaminadas por outras descrições de heróis ligados à cultura grega. V. Feldman, Louis «Josephus' Portrait of Moses». *The Jewish Quarterly Review*, New Series, vol. 82, n.º 3-4, 1992, p. 292.

narrativo granjeou na contemporaneidade, prestando-se de forma pouco modesta a todo o tipo de deturpações, considerando Borges que a manipulação da História se tornou a forma predominante de fazer a História oficial através da hemorragia de datas e da criação de factos heroicos. Os governos e os jornais seriam os exemplos máximos da técnica, e Cecil B. DeMille não seria alheio ao processo. A história real, dizia Borges, é muito mais modesta⁸⁸².

Já considerámos que o Moisés cinematográfico se encontra contaminado por traços culturais, atendendo a que Moisés se constitui como personagem que não se restringe às características dominantes do Pentateuco, projetando-se muito para além desse registo. A obra de Otto Rank assinalou justamente Moisés como peça fundamental na genealogia heroica fundada na Bíblia e confirmada na Cultura Ocidental através de uma iconografia forte. Embora Moisés assente numa imagem religiosa tradicional⁸⁸³ fixada, o argumento insuflou-a com características de imprevisibilidade mais enraizadas numa tradição romanesca e romântica, como já expusemos anteriormente. Mais há mais elementos que foram recuperados: efetivamente, a genealogia do herói popular que se concretizou em certos heróis de Hollywood também tem uma história e sedimentou-se em narrativas oitocentistas. Mas há um exemplo de referência: *o Conde de Monte-Cristo*, romance-folhetim de Alexandre Dumas Pai, completado em 1844, em estratégia que teve mil e um retornos. Dumas contou-nos a história de uma inocência traída, da conseqüente queda e expulsão da zona da infância e, após um processo de reconstrução da identidade, do regresso triunfal da personagem em cenário de vingança e reposição da

⁸⁸² Borges, Jorge Luis — *A Personal Anthology*, p. 179. Ver também Peréz Firmat, Gustavo — *Do the Americas have a Common Literature?*. Durham: Duke University Press, 1990, pp. 38-39.

⁸⁸³ Eco, Umberto — «O Super-Homem das Massas». In *Sobre os Espelhos e outros Ensaíos*. Lisboa: Difel, 1990, p. 248.

verdade necessária. Umberto Eco e Arturo Pérez-Reverte prestaram a Dumas a homenagem devida⁸⁸⁴, confirmando que a raiz popular de muitos heróis se radica em *O Conde de Monte-Cristo*, que foi modelarmente criado segundo pressupostos comerciais e para um determinado público. Edmond Dantès representava o homem que se fez a si próprio e, na história do Moisés cinematográfico, tal como na de Judah Ben-Hur, filmada alguns anos depois, novamente com Charlton Heston, existem reminiscências de Dantès. Extravassando dos limites imutáveis que a Bíblia conferiu ao profeta, o Moisés de DeMille constituiu-se como um Moisés cultural, e o seu êxito junto do público moderno resultou do genial golpe no argumento, de assentar a força dramática essencial da personagem na luta pela identidade, no que se encontrava com uma outra matriz narrativa fundamental: a heroica. Em qualquer contexto, e com roupas diferentes, a história bíblica foi transformada num argumento dramático maior, executado em três partes distintas: durante a primeira parte do filme, Moisés tem tudo mas não sabe quem é; cai na sombra depois da revelação identitária, renasce do nada e regressa com uma nova identidade, a do profeta.

Nos anos quarenta, Jorge Luís Borges afirmou que o cinema de Hollywood tinha dez ou doze argumentos base, como os trágicos gregos. Funcionando como arquétipos de eterno retorno⁸⁸⁵, os grandes temas eram poucos e seriam amplamente utilizados por realizadores que concebiam fórmulas narrativas capazes de galvanizar sentidos e medos civilizacionais através da mobilização

⁸⁸⁴ Eco, Umberto — «O Conde de Monte-Cristo». In *Sobre os Espelhos e Outros Ensaíos*, 1990, Quanto a Pérez-Reverte, refere-o amplamente em *Clube Dumas*, publicado pela D. Quixote em 2004, com várias referências à técnica literária utilizada por Alexandre Dumas.

⁸⁸⁵ Borges, Jorge Luís e Cozarinsky, Edgardo — *Do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p. 62.

desses mecanismos arquetípicos⁸⁸⁶. O sucesso da narrativa fílmica clássica residiu na sua eficácia em fornecer signos exatos⁸⁸⁷ e elementos reconhecíveis (logo no início do filme, o logótipo da Paramount transformado num Monte Sinai que se assume como fetiche) capazes de polarizar o interesse do público, em processo a que já fizemos referência anteriormente, a propósito de *O Sinal da Cruz*, *Cleópatra* e *As Cruzadas*.

Indo ao encontro da exigência máxima da indústria, dar ao público o que o público pretendia, o Moisés da ficção cinematográfica integrou características reconhecíveis que o aproximavam do herói popular mas recolheu outros elementos mais dispersos provenientes da narrativa biográfica heroica e da tragédia: a profecia do nascimento, a transgressão (o nascimento e sobrevivência do menino ocorrem apesar dos sinais legais contrários), e o abandono nas águas indiciando a expulsão em adulto, como prólogos de um grande acontecimento futuro⁸⁸⁸; os sentimentos de desperdício e destino trágico associados ao cativo hebreu; o «encontro» com o Pai e a transformação da palavra do herói em Lei; o receio de aceitar o desafio de Deus; a transgressão do plano de Deus na desobediência e queda repetida dos Hebreus (a descrença repetida e a adoração do bezerro de ouro); o entendimento dos sinais divinos e a possibilidade de retorno a Deus; a lógica implacável da natureza manifestada nas catástrofes das pragas, constituindo uma metáfora da submissão humana a forças superiores e incontroláveis; o acumular de disfuncionalidades na família real egípcia da qual

⁸⁸⁶ Santas, Constantine — *The Epic Film: from Myth to Blockbuster*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2008, p. 197.

⁸⁸⁷ Morin, Edgar — *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 20.

⁸⁸⁸ Campbell, Joseph — *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press, 1993 (edição original em 1949), pp. 318-333.

Moisés faz parte; o destino complexo do herói que, no final, não pisa a Terra Prometida⁸⁸⁹.

Estas contaminações foram longamente construídas na obra de DeMille que, já em 1927, divulgara expressamente o seu interesse no entretenimento dramático, em palavras que proferidas numa intervenção a propósito de *O Rei dos Reis*, afirmando: «My purpose is, of course, dramatic entertainment; drama in its highest sense as defined in the immortal apothegm of Aristotle»⁸⁹⁰. E a sobreposição dos elementos narrativos acima citados confirma a contaminação do argumento de *Os Dez Mandamentos* com estruturas típicas de narrativas heroicas e míticas, com elementos dramáticos e trágicos e com elementos provenientes de outros registos narrativos. Tal é o caso da sequência seguinte, que, compreensivelmente, introduz um tom mais superficial que complementa a narrativa heroica: num belíssimo cenário bastante depurado (tal como na sala do trono, não há decoração nas paredes) onde imperam tons de azul, Seti e Nefretiri divertem-se com um jogo de mesa meticulosamente reconstituído para o filme, a partir do exemplo da coleção Carnavon existente no Metropolitan Museum⁸⁹¹, e estabelecem um diálogo improvável mas bem urdido, culminando numa extraordinária aparição de Ramsés, introduzindo-se na cena a apanhar uma cabeça de chacal caída durante o jogo, dizendo: «Did you loose your head, my sweet?»

A relação disfuncional e escaldante que se desenvolve entre Ramsés e Nefretiri desprende-se da troca de palavras que se estabelece neste episódio, de uma forma que DeMille soube sugerir no grande ecrã

⁸⁸⁹ Para esta matéria, consultar o trabalho de Louis Feldman, «Josephus' Portrait of Moses». In *The Jewish Quarterly Review*, New Series, vol. 82, n.º 3-4, 1992, pp. 285-328.

⁸⁹⁰ DeMille, Cecil B. — *The Screen as a Religious Teacher*, junho, 1927. Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache;http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_5.htm. [Consultado em 19/11/2011].

⁸⁹¹ Noerdlinger, Henry — *Moses...*, p. 163; ver também no *site* do Metropolitan Museum: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/egyptian_art/game_of_hounds_and_jackals/objectview.aspx?collID=10&OID=100000013.

desde os tempos em que realizou as comédias românticas nos anos 20. Além de instigar Seti contra Moisés, pressionando-o a ir para Goshen, Ramsés cerca Nefretiri num impressionante diálogo de atração e repulsa eróticas, reforçado pela beleza física de ambos e por uma faceta *campy* (utilizando a expressão empregue por Peter Lev)⁸⁹², em sequência que foi precisamente cortada das emissões televisivas na América, pelo facto de o comportamento de Ramsés ser considerado muito degradante e machista para os anos 50⁸⁹³, e que culmina com a saída de Ramsés proferindo as palavras seguintes:

Ramsés: You will be my wife. You will come to me whenever I call you, and I will enjoy that very much. Whether you enjoy it or not is your own affair... but I think you will.

Seti volta a encontrar-se com Moisés e Ramsés em Goshen (nome citado pela Bíblia⁸⁹⁴), em mais uma sequência notável pelas qualidades rítmicas e pela reconstituição didática⁸⁹⁵ de pormenores associados aos adereços e à ereção do obelisco. Entre as obras citadas, a equipa da Paramount entrevistou o egiptólogo Labib Habachi⁸⁹⁶ (citado nos créditos de abertura) e usou o importante *Ancient Egyptian Materials and Industries*, publicado em 1948, de Alfred Lucas⁸⁹⁷, onde se descreviam pro-

⁸⁹² Lev, Peter — *The Fifties: Transforming the Screen – 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 167.

⁸⁹³ Comentário de Katherine Orrison, autora de *Written in Stone Making Cecil B. DeMille Epic, The Ten Commandments*, inserido no DVD citado na filmografia, Disco 1.

⁸⁹⁴ Livro do Génesis, 45:10 e Êxodo, 8:22.

⁸⁹⁵ Antonio Ramírez, Juan — *La Arquitectura en el Cine Hollywood, La Edad de Oro*, p. 165.

⁸⁹⁶ Labib Habachi (1906-1984) — eminente egiptólogo egípcio, com obra importante realizada a partir dos anos 40.

⁸⁹⁷ Alfred Lucas (1867-1965) — químico inglês, trabalhou na equipa de Howard Carter na análise de materiais provenientes do túmulo. Ver, por exemplo: <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4lucasn5.html>. [Consultado em 25/10/2010].

cessos construtivos que são reconstituídos no filme. Outra obra citada é a do egiptólogo britânico Reginald Richard Engelbach (1888-1946), autor do importante *Problem of the Obelisks* (1923) e de *Introduction to Egyptian Archeology* (1946), até à data a mais completa investigação sobre a questão da ereção dos obeliscos e estátuas colossais, e Noerdlinger afirma que estas obras foram fundamentais na recriação da sequência do jubileu de Seti I⁸⁹⁸. Por um lado, o ecrã panorâmico permitia a DeMille capturar a visão periférica do público, agora sintetizada numa única imagem manipuladora⁸⁹⁹. Por outro lado, o realizador sintetizava de forma extraordinária o olho da *perspectiva artificialis* do Renascimento⁹⁰⁰. Os olhos, eixo de consciência, colocavam-se no horizonte e eram habilmente conduzidos por linhas de fuga, numa conquista que o manipulador formato Vista Vision reforçou de forma conclusiva como visão masculina⁹⁰¹ do mundo, projetando no passado a visão suprema de uma nova e subtil encarnação do sublime: o *american technological sublime*⁹⁰².

Seti, admoestado por Ramsés, pretende avaliar a lealdade de Moisés e irrompe no cenário de construção que Moisés lhe apresenta como um espetáculo, afastando os reposteiros para mostrar a cidade (a música de fanfarra acompanha o momento de revelação do plano, em que metade é real e metade maquete) e volta a afastá-los para lhe mostrar a estátua do jubileu (ouve-se novamente a fanfarra).

⁸⁹⁸ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 106.

⁸⁹⁹ Halliwell, Martin — *American Culture in the 1950's*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 150.

⁹⁰⁰ Grilo, João Mário — *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri – FCSH da Universidade Nova, 2007, p. 19.

⁹⁰¹ «In *The Ten Commandments*, the subordination of women consistently demonstrates that the wide-screen gaze — and the social and political power in both projects and signifies — are the property of men». In Nadel, Alan — *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic Age*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 98.

⁹⁰² Nye, David E. — *American Technological Sublime*. Cambridge: M.I.T., 1994.

DeMille e John P. Fulton idealizaram filmagens absolutamente inovadoras do ponto de vista da arte cinematográfica, desdobradas em vários planos artificiais: além do primeiro plano com Seti e Moisés, a ação de fundo passada na cidade do faraó, ao nível do plano mais afastado, era uma miniatura com a maquete da cidade, enquanto uma pintura *matte* fazia a ligação entre planos. A ereção do obelisco era uma miniatura sobre um ecrã azul e um fundo completo da composição da cidade⁹⁰³. Nesta operação, símbolo da eficácia norte-americana, revelava-se novamente o olho anacrónico e totalizante do ecrã panorâmico, exibindo Moisés a eficiência do sistema que montou, do ponto de vista do trabalho e do método sábio de gestão do mesmo.

Seguidamente ocorre a primeira grande inflexão na narrativa do filme e, enquadrada na fotografia soberba de Loyal Grigs⁹⁰⁴, a cor irrompe fortemente em várias tonalidades de azul, vermelho e dourado (criando contrastes cromáticos que pressagiam uma grande violência psicológica e passional) fazendo-se referência à presença da lua, recriando-se uma ambiência quente, silenciosa e recetiva, que caracteriza os dois aposentos femininos, de Nefretiri e de Bítia, palcos privilegiados da revelação da identidade de Moisés. De facto, como afirmou André Malraux, «o passado, na quase totalidade, chegou até nós sem cor»⁹⁰⁵, embora quase tudo fosse profusamente pintado. Todavia, a Antiguidade a que DeMille deu vida trouxe de forma obsessiva toda a simbologia da cor. Já tínhamos apreciado uma paleta cromática cheia de matizes em *Sansão e Dalila*, e a força

⁹⁰³ Eyman, Scott — *Idem*, p. 469.

⁹⁰⁴ Loyal Grigs (1906-1978) — Trata-se de um nome importante da Paramount e de Hollywood, destacando-se que foi vencedor do Óscar para direção artística com *Shane* (1953), de George Stevens, e foi diretor artístico de *White Christmas* (1954), de Michael Curtiz, entre muitas outras produções.

⁹⁰⁵ Malraux, André — *As Vozes do Silêncio: O Museu Imaginário*, Primeiro volume. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 40. A obra foi originalmente publicada em francês, em 1951.

da cor repete-se em *Os Dez Mandamentos*, plenamente herdeira da tradição académica oitocentista e «digna de Lord Leighton»⁹⁰⁶. Os aposentos das duas mulheres reproduzem, de resto, um papel simbólico e psicanalítico de referência que também já tínhamos admirado em filmes anteriores, na barca de Cleópatra ou na tenda de Dalila, marcando momentos em que o herói vai ao encontro de redutos do poder feminino sobre a vida e a morte (o útero) e remetendo diretamente para uma estrutura reconhecível nas narrativas e literaturas anglo-saxónicas⁹⁰⁷, na *Ilíada* (Aquiles e Tétis, e Heitor e Andrómaca) e na *Odisseia* (Ulisses e Penélope). Revelando a sua verdadeira natureza, Nefretiri mata Memnet (uma Judith Anderson fabulosa) para ocultar a verdade que a impediria de casar com Moisés: ele pertencia ao mundo dos Outros (representando tudo aquilo que a América de Eisenhower queria esconder). A faceta de anti-heroína perversa também é intrínseca em Nefretiri⁹⁰⁸. Uma vez mais, a morte ocorre fora de campo, enquanto se vê um plano quase vazio, o vão da escada preenchido com o pano hebreu vermelho iluminado em tons de vermelho e azul. Quando Moisés entra nos aposentos de Nefretiri, a morte já os dividiu, mas Nefretiri, inconsciente do peso da revelação de Memnet, conta o ato a Moisés. Nefretiri não sente nem vergonha nem culpa, o ato cometido foi um ato genuíno de amor possessivo, porque ela pretende ficar com Moisés e pretende vê-lo (e ver-se) no trono egípcio. Para ela,

⁹⁰⁶ Bourget, Jean-Loup — «Si Moïse fut égyptien (Freud)». *Positif*, 284, outubro de 1984, p. 59.

⁹⁰⁷ Ver, a este propósito, a obra fundamental de Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, publicada em 1949.

⁹⁰⁸ A propósito da questão da perversidade, consultar Bram Dijkstra — *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986. Ver também o trabalho de Nuno Simões Rodrigues intitulado *Poppaea Serpens. Construções Cinematográficas da Anti-Heroína da Antiguidade*, comunicação realizada na Universidade do Minho em 26 de abril de 2012, no âmbito do Colóquio Internacional Figuras do Herói. Literatura, Cinema, Banda Desenhada.

a morte da escrava representou um bem para todos e para Moisés. De alguma forma, em tradicional aliança da mulher com o mal, DeMille reinscreve no filme o mito do pecado original através de Nefretiri⁹⁰⁹. Mas a natureza moral de Moisés é outra, ele cai num estado de perplexidade profunda, vai ter com Bítia para confirmar os factos e, depois, encaminha-se para Goshen, ao encontro dos Hebreus, desencadeando um movimento que já não terá retorno.

Da história da reconstituição levada a cabo para o filme uma primeira nota é devida ao guarda-roupa e aos adereços. De entre as variadas referências que estiveram na base do trabalho desempenhado pela equipa do guarda-roupa⁹¹⁰, chefiada por mais um trabalho notável de Edith Head, devem destacar-se algumas: a consulta dos trabalhos de Elisabeth Riefstahl (1888-1936), egiptóloga norte-americana que tinha sido conselheira técnica do filme *The Egyptian*⁹¹¹ (os adereços do filme *The Egyptian* foram vendidos à produção de *Os Dez Mandamentos*). Um trabalho de Riefstahl, *Patterned Textiles in Pharaonic Egypt*, publicado em 1944, forneceu inspiração direta para a recriação do traje dos três protagonistas, Ramsés, Moisés e Nefretiri. Já o traje e adereços de Seti I foram inspirados nos do faraó Tutankhamon⁹¹². Para certos episódios, na recriação das cores predominantes usaram-se as que estavam associadas à XIX dinastia do Império Novo, a da época de Seti I e Ramsés II⁹¹³.

⁹⁰⁹ Nadel, Alan — *Idem*, p. 107.

⁹¹⁰ Edith Head, Dorothy Jeakins, John Jensen, Ralph Jester e os trabalhos de ilustração de Arnold Friberg.

⁹¹¹ Escritora e egiptóloga, nos anos 20 iniciou uma carreira jornalística no Oriente que a iniciou nos Estudos Orientais, dividindo-se nos anos seguintes entre o Oriente e os EUA. Em 1937, foi contratada como bibliotecária para a Wilbour Library do Brooklyn Museum, onde desenvolveu um intenso programa de investigação dedicado à egiptologia. Em 1953, Riefstahl foi contratada como conselheira técnica para o filme *The Egyptian*. Guzman, Dianne — *Elisabeth Titzel Riefstahl*, 2004. Disponível em http://www.brown.edu/Research/Breaking_Ground/bios/Riefstahl_Elizabeth%20Titzel.pdf. [Consultado em 04/09/2010].

⁹¹² Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 129.

⁹¹³ Noerdlinger, H. — *Idem*, *Ibidem*.

Outra referência importante foi a do já citado egiptólogo inglês Richard Engelbach, e as capas e mantas masculinas descritas nas suas obras foram abundantemente usadas no filme⁹¹⁴. Para o traje feminino egípcio, além dos já citados, foram consultados os trabalhos dos egiptólogos alemães Adolf Erman (1854-1937) e Hermann Ranke (1878-1953), que descreviam com detalhe o traje feminino a partir do testemunho da escultura e da pintura, ou a existência de outros objetos, como, por exemplo, o uso de balanças de bronze, que a equipa do filme aproveitou na sequência da construção do obelisco. A equipa de DeMille visitou o túmulo de Nefertari no Vale das Rainhas; e Noerdlinger cita o espólio egípcio do Museu do Louvre e uma estátua de rainha da XXII Dinastia que esteve na origem de um dos trajes e penteados que Nefretiri usa no filme (o traje dourado que a rainha enverga quando recebe o profeta Moisés)⁹¹⁵, ou um outro traje que Anne Baxter enverga, logo no momento da sua aparição, e que foi recriado a partir de uma pintura do túmulo de Nefertari. A obra do egiptólogo inglês Alfred Lucas (1867-1945), que trabalhou com Howard Carter, também forneceu elementos importantes, inspirados precisamente nos adereços do túmulo de Tutankhamon, para a composição e escolha de materiais da famosa capa azul que o faraó Ramsés II usa no filme, enquanto a figuração do abutre protetor Nekhbet no desenho de confeção da capa real de Ramsés II se sedimentou em exemplos documentais adaptados a partir de objetos do tesouro de Tutankhamon, o mesmo se passando com a figuração do colar com Nekhbet, réplica de um original da coleção do Metropolitan Museum.

Dois outros trajes foram inspirados em Medinet Habou, perto de Luxor e no Vale Tebano das Rainhas, onde há duas representações

⁹¹⁴ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 132.

⁹¹⁵ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 133.

de Ramsés II: o traje do príncipe Moisés, vitorioso comandante do exército egípcio, e o traje de Ramsés II na sua perseguição dos israelitas no Mar Vermelho⁹¹⁶. O avental de Ramsés II baseou-se em descrições feitas pelos egiptólogos George Steindorf e Keith C. Seele (este último consultor não creditado em *Os Dez Mandamentos*). O toucado do faraó (*nemes*) baseou-se nos exemplos provenientes do túmulo de Tutankhamon e, no filme, foi usado por Ramsés I, Seti I e Ramsés II. A importância conferida a estes detalhes é notável por parte da produção, porque, efetivamente, é através dos símbolos, signos e emblemas de poder que se apreende a verdadeira dimensão da ideologia da autoridade faraónica⁹¹⁷. A recriação das combinações da *bedjet* (coroa do Alto Egipto ou coroa branca do sul) com a *decheret* (coroa do Baixo Egipto ou coroa vermelha do norte), *sekhemti*, as duas coroas, a *pschent* (também usada no filme), ou ainda a *khepresh* (coroa azul) constituem-se como exemplos interessantes dessa precisão⁹¹⁸. O que se pode afirmar é que, de facto, uma vez escolhido o faraó Ramsés II para protagonista do argumento, a ênfase colocada na sua recriação revestiu-se de uma eficácia extraordinária, sublinhada pela forte componente militar que envolveu as suas aparições no filme, exibidas como símbolo eloquente do poder que o faraó histórico realmente deteve. Fundamentalmente associado a ações vitoriosas de tipo militar que deixaram marca visível em inúmeros baixos-relevos, é nessa «vertente essencial e fundamental da sua tipologia»⁹¹⁹ que se concentrou a recriação ficcional de Ramsés II.

Todo o cuidado foi posto no emprego de cetros e de leques. Um leque usado por Nefretiri era uma cópia de um original existente

⁹¹⁶ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 134.

⁹¹⁷ Sales, José das Candeias — *Poder e Iconografia no Antigo Egipto*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 38.

⁹¹⁸ A nomenclatura é a usada por José das Candeias Sales (*idem*, *ibidem*).

⁹¹⁹ Sales, José das Candeias — *Poder e Iconografia no Antigo Egipto*, p. 18.

no Museu Egípcio do Cairo⁹²⁰. O penteado foi cuidadosamente analisado a partir de várias obras, como, por exemplo, os trabalhos de Arpag Mekhitarian⁹²¹ ou Erman e Ranke, já citados. O estilo de cabelo usado pelos Egípcios foi detalhadamente investigado, chegando-se à conclusão que não havia uma hipótese única para o corte de cabelo mais usado durante o Império Novo, embora se pudesse apurar que os jovens rapavam o cabelo com exceção da trança lateral que, no filme, tanto Moisés como Ramsés apresentam enquanto jovens príncipes, num detalhe que se adequava em pleno ao visual de Yul Brynner. Apesar de se considerar que, eventualmente, a cabeça rapada e a trança só seriam usadas na infância, optou-se por apresentá-la como marca identificativa dos príncipes do Egito e, mais tarde no filme, o primogénito de Ramsés II também a usa.

O estilo de cabelo dos Hebreus terá sido mais difícil de representar, porque os testemunhos da própria Bíblia eram todos mais tardios⁹²². Os variados tipos de pedras preciosas e semipreciosas que aparecem no filme tiveram por base a obra do académico norte-americano Herbert Eustis Winlock (1884-1950), egiptólogo e diretor do Metropolitan Museum of Art nos anos 30, que, em 1948, publicou *The Treasure of Three Egyptian Princesses*, onde se incluía a lista de pedras usadas de acordo com várias datações.

Por razões que se prendiam com a reação do público havia muitas possibilidades que não eram usadas; por exemplo, o uso de uma cauda postiça afixada no traje do faraó, ou o cabelo rapado no herói principal, por motivos que se prendiam com a possibilidade de se desencadearem reações de humor consideradas indesejáveis junto do público⁹²³. Além disso, a equipa técnica assumiu alguns desvios que

⁹²⁰ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 139.

⁹²¹ Arpag Mekhitarian (1911-2000), erudito e egiptólogo de origem egípcia.

⁹²² Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 147.

⁹²³ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 137.

não agradaram aos investigadores, que se justificaram pelo excesso de luminosidade natural ou por necessidades da fotografia⁹²⁴.

Para o traje hebraico, as fontes mais citadas em Noerdlinger são o *Dictionary of the Bible*, do acadêmico J. Hastings (1852-1922), publicado em 1954, e a *Jewish Encyclopedia* (1903-1907), o que permitiu à equipa da Paramount chegar ao uso de variados tipos de túnicas. No filme, Moisés, Aarão e outros hebreus usam-nas, e a escolha das cores baseou-se numa tradição judaica que especificava as cores de acordo com as tribos israelitas, resultando no uso do branco, preto e vermelho, cores levitas, para o pano e a túnica de Moisés.

Houve outros detalhes de extrema importância na reconstituição de cenários: o pão usado na sequência da primeira Páscoa; o uso do *shofar*, instrumento utilizado na música religiosa judaica, que no filme surge associado ao chamamento dos hebreus para o início do Êxodo; a adaptação livre das danças beduínas na sequência da dança na tenda de Jethro, ou as danças executadas na sala do trono do faraó, analisadas pela historiografia de época e baseadas em imagens da escultura e pintura egípcias⁹²⁵, certificando Noerdling que tanto a coreografia como os penteados se basearam em dados da arqueologia, citando as figurações de dois túmulos, o do Vizir Mehrou em Saqqara e um outro situado em Deir el Gebrawi. DeMille citou justamente o envolvimento do coreógrafo Le Roy Prinz (1895-1983) no estudo da pintura egípcia como principal fonte das coreografias que se veem no filme⁹²⁶. Neste ponto, a única reconstituição que terá escapado à equipa, segundo Noerdlinger, foi a dos sons que se ouviam no Antigo Egito⁹²⁷, o que não impediu Elmer Bernstein de compor uma partitura de referências extremamente cuidadas, como procurámos demonstrar.

⁹²⁴ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 130.

⁹²⁵ Noerdlinger, H. — *Idem*, pp. 161-65.

⁹²⁶ DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 340.

⁹²⁷ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 166.

Mas devemos retomar o fio da história no momento em que Moisés resolveu ir a Goshen, frisando que o ambiente do filme se transforma completamente quando penetramos na recriação do cenário hebraico. De resto, vale a pena sublinhar o peso dos três grandes ambientes reconstituídos no filme na sua primeira parte⁹²⁸: o mundo egípcio da corte onde se move uma classe privilegiada cheia de vícios mas extremamente atraente; o pátio suburbano de Baka, depois de Dathan, símbolos de uma classe média que é representada de forma extremamente negativa, a do mundo dos «repelentes» funcionários do regime, de que ninguém gosta; e o cenário hebraico da honesta e escravizada classe trabalhadora. Trata-se de um mundo perfeito e legitimado, em que os únicos personagens verdadeiramente detestáveis são as classes médias representadas pelos funcionários do regime. Por motivos sociológicos, a reconstituição do ambiente hebraico é, por conseguinte, notável no contexto norte-americano: o bairro de Goshen representa os bairros onde vive a única classe detentora de valores significativos, a classe trabalhadora, que o filme rapidamente associa a episódios pitorescos e humanistas. Integrando séculos de pintura europeia, o cenário hebraico é dignificado pela composição dos planos e pela luz, remetendo imediatamente para uma apropriação visual do relato bíblico que o ecrã panorâmico favorece. Quando se vê o espaço habitacional de Baka, ou de Dathan, veem-se invariavelmente enquadramentos parciais, limitados, em evidente ligação à visão estreita dos seus ocupantes. O contraponto cromático que se estabelece entre os ambientes egípcios e os hebraicos também forma uma dicotomia interessante.

⁹²⁸ A perspectiva é apontada por Alan Nadel. Diz-nos o autor: «The Egyptian world, which occupies about three-quarters of the film, has three chief sites of conflict, corresponding to class distinctions.» Nadel, Alan — *Containment Culture: American Narrative, Postmodernism and the Atomic Age*, p. 102.

É a este cenário que Moisés regressa e é forçado a reconhecer-se perante a família. Moisés conhece e reconhece a mãe, o irmão e a irmã, assume quem é, passa de senhor a escravo e mostra o pano hebreu como «the binding tie». Subtraindo-se à riqueza e enfrentado o jugo do seu povo, Moisés chega, enfim, ao cenário do trabalho hebreu e conhece-o em toda a sua plenitude, tornando-se um escravo. A intrusão pontual de Nefretiri para o trazer de volta é desesperada; Moisés ligou-se definitivamente aos Hebreus e, ao matar Baka para defender Josué e Lilia, assume-se em pleno como o libertador protagonista da profecia, encarando a condenação e a expulsão da corte egípcia.

Novamente na sala do trono, com a movimentação dos atores reduzida ao mínimo e todo o drama suspenso nas palavras, Seti acredita em Moisés até ao fim, mas a instituição do faraonato funciona como reguladora de uma ordem económica, social e política estabelecida, que a ação de Moisés fez perigar. Moisés não acredita em Deus, mas já defende que a escravatura é contrária aos planos de um Deus que coloque a dignidade humana acima de raças ou de credos, revelando uma conceção universalista anacrónica. Ramsés é, então, nomeado legítimo sucessor de Seti na regulação do Egito, ao lado de Nefretiri e, numa composição majestosa e pictórica (porque estática), profere a sentença do apagamento do nome de Moisés de todos os registos. No curto episódio que se segue, na prisão, encontra-se o triângulo passional: Ramsés, Nefretiri e Moisés. O momento apresenta-se como um detalhe íntimo, mantendo-se a dupla iluminação a vermelho-laranja e azul que já vimos em cenas anteriores, sem receio de excessos cromáticos, modelando irrealmente as faces, e constituindo-se como uma espécie de parêntese enxertado na narrativa, antes de o argumento assumir mais claramente o texto do Êxodo. Completamente envolvido numa espiral imparável de inveja e de loucura cética (o faraó compõe-se como uma personagem permanentemente escondida atrás de uma máscara, acometido duma cegueira progressiva e

extrema porque duvida de tudo, escondendo-se em argumentos de dúvida absoluta, não se reconhecendo nem se expondo a ninguém), Ramsés assume, neste momento, uma atitude de exceção: não mandará matar Moisés porque não pretende alimentar com esse trunfo o ódio de Nefretiri nem transformá-lo num mártir fantasma.

No breve momento da expulsão, a concepção de espaços apresenta-se vincadamente marcada nos planos do filme: o espaço egípcio representa o espaço da civilização simbolizada nos apontamentos arquitetónicos; o espaço exterior do deserto é o da natureza incontrollável que Moisés deve enfrentar. Ramsés alivia a sua própria consciência escondendo-se atrás das suas ordens, ao dizer: «I commend you to your Hebrew God who has no name. If you die, it will be by his hand, not by mine.» Quando Moisés entra no deserto, o filme está sensivelmente a meio, e a narrativa (na voz *off* de DeMille), retoma o tom heroico para enquadrar a separação entre o Moisés egípcio do Moisés de Midian:

Into the blistering wilderness of Shur, the man who walked with kings now walks alone.

Torn from the pinnacle of royal power, stripped of all rank and earthly wealth, a forsaken man without a country, without a hope, his soul in turmoil like the hot winds and raging sands that lash him with the fury of a taskmaster's whip.

He is driven forward, always forward, by a god unknown, toward a land unseen...into the molten wilderness of sin, where granite sentinels stand as towers of living death to bar his way.

Each night brings the black embrace of loneliness.

In the mocking whisper of the wind, he hears the echoing voices of the dark... Moses! Moses! Moses!

His tortured mind wondering if they call the memory of past triumphs or wail foreboding of disasters yet to come, or whether the desert's hot breath has melted his reason into madness.

He cannot cool the burning kiss of thirst upon his lips nor shade the scorching fury of the sun.

All about is desolation.

He can neither bless nor curse the power that moves him, for he does not know from where it comes.

Learning that it can be more terrible to live than to die, he is driven onward through the burning crucible of desert, where holy men and prophets are cleansed and purged for god's great purpose, until at last, at the end of human strength, beaten into the dust from which he came, the metal is ready for the maker's hand. And he found strength from a fruit-laden palm tree... and life-giving water flowing from the well of Midian.

Com a chegada de Moisés a Midian (terra da confederação de clãs madianitas nas proximidades do monte Horeb e Sinai⁹²⁹), o argumento retoma o fio bíblico para narrar o período em que Moisés viveu como pastor e se preparou para o exercício de uma vocação e missão, e o filme parte dos três acontecimentos maiores narrados na Bíblia: Moisés torna-se um pastor nómada, casa com Séfora e recebe a revelação. Ao interiorizar um papel determinado no casamento, Séfora condensa traços do convencionalismo da mulher norte-americana ideal na época de Eisenhower, assumindo a mulher, neste caso, contornos diferentes dos que DeMille definiu para heroínas anteriores: Carmen, Joan, Maria Madalena, Ancara, Cleópatra, Dalila foram mulheres que ousaram desafiar os tradicionais papéis femininos. Em *Os Dez Mandamentos*, as mulheres encontram-se invariavelmente acomodadas nos seus papéis: Nefretiri, Lilia e, no caso mais extremo, Séfora. Na sua exposição a Moisés, Séfora projeta um conjunto de valores típicos da classe média norte-americana e,

⁹²⁹ *Bíblia Sagrada – Livro do Êxodo*. Lisboa: Difusora Bíblica, 2002, nota ao versículo 2,15.

no belíssimo plano em que Moisés e Séfora falam ao ar livre perante a montanha-deus, entroniza-se visualmente uma noção doméstica de casamento ideal como destino dos casais norte-americanos⁹³⁰, conveniente e oportunamente fixada em ecrã panorâmico.

A ideia, recuperada no filme, de que Moisés se tornou um negociante próspero entre os madianitas assentou em descrições de Fílon de Alexandria⁹³¹. De resto, o filme assume de ora em diante um inesperado caráter de pedagogia religiosa, indo ao encontro da ideologia oficial do Vaticano e das necessidades de uma América profunda ligada a certos valores tradicionais que podiam ser veiculados no cinema. Em 1956, DeMille cumpriu com eficácia ideias expostas em 1927, quando escreveu *The Screen as a Religious Teacher*⁹³² e, tal como Griffith, que dissera que um dia a História seria contada através do cinema, DeMille, com intenções mais moralizadoras e assumindo uma postura de erudição tipicamente oitocentista, reivindicava que o ecrã podia contar de novo a história religiosa. Se nos anos 20 abordara o mundo dos milagres através de efeitos especiais, foi nos anos 50 que pôde concretizar *in extremis* a perspetiva de que a magia devia ser a alma do cinema, proposição que Edgar Morin defendeu⁹³³ e que se constitui como absolutamente central no último filme de DeMille⁹³⁴. Tal como Griffith, DeMille acreditou no

⁹³⁰ Nadel, Alan — *Culture: American Narratives, Postmodernism and the Atomic age*, pp 104-6. Diz-nos o autor: «... Moses marriage to Sephora seems ideal (...) the 1950's housewife would not have needed a strong body to herd sheep, like Sephora, she was expected to privilege utility over pleasure (...) stressing her role as homemaker and procreator, Sephora articulates postwar values.»

⁹³¹ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 22.

⁹³² Dizia Cecil B. DeMille: «The power of the screen as a vital factor in education has been thoroughly proven». *The Screen as a Religious Teacher*, 1927.

⁹³³ Morin, Edgar — *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1980, capítulo IV, pp. 81-85.

⁹³⁴ Em matéria de efeitos especiais, o realizador chegou a confessar que, muitas vezes, o efeito de surpresa no que respeitava aos efeitos especiais incluía o próprio realizador, na medida em que a equipa dos efeitos especiais reservava o segredo sobre os procedimentos até ao fim. Ver Turnock, Julie A. — *Plastic Reality: Special*

poder de ressurreição da História e dos mitos no cinema. Uma boa parte do seu cinema cumpriu-se nesse lugar da magia que outros realizadores posteriores herdaram e, atendendo ao facto de essa herança ser em alguns casos muito expressa, permita-se-nos inscrevermos aqui uma digressão breve a este propósito, para referirmos o caso de Steven Spielberg, que por diversas vezes se aproximou, direta ou indiretamente, da questão de Moisés. No filme *Encontros Imediatos do Terceiro Grau* (1977), Spielberg consubstanciou de diversas formas o efeito da magia pura no ecrã e citou DeMille, como se pode apreciar no excerto do *script* do filme:

Toby: No, wait. Dad said we could finish watching *The Ten Commandments* (...).

Across the room the telephone rings and Ronnie moves... (...)

Ronnie: (calling back at Roy) That picture is four hours long. (into phone) Hello. Oh, hi, Earl.

Neary: (almost to himself) I told them they could only watch five of the commandments.

No filme, as crianças pedem ao pai para ver, na TV, *Os Dez Mandamentos*. De facto, o filme *Encontros Imediatos...* também é uma espécie de filme bíblico, porque parte de uma ideia de revelação: o encontro dos humanos com os *aliens* transformado numa descoberta do absoluto e do transcendente. No filme, a Torre do Diabo (uma imagem icónica) é o lugar onde os *aliens* se revelam aos terrestres... tal como em *Os Dez Mandamentos*, o Monte Sinai (símbolo do sagrado) foi o lugar onde Deus marcou encontro com os homens e se revelou a Moisés. No filme *Encontros Imediatos...*, a imagem bíblica é implícita, apresentando-se como

Effects, Art and Technology in 1970's U.S. Filmmaking [Tese de Doutoramento]. Chicago: University of Chicago, 2008, p. 27.

subtexto, e encontra-se disfarçada noutras imagens que não são logo reconhecíveis. A Torre do Diabo, no Wyoming, o pano de fundo principal de *Encontros Imediatos...*, está muito transformada (mudou-se para a América do Norte), mas representa uma continuidade em relação aos diversos episódios de teofanias da montanha e funciona como um monte da revelação⁹³⁵.

Efetivamente, a *mise-en-scène* do fantástico teve em Cecil B. DeMille um fundador mas, tal como quando usou os dados da arqueologia, o maravilhoso e o fantástico usaram-se para corroborar a leitura da Bíblia, não existindo elementos que pudessem contrariar ou desconstruir a narrativa religiosa. A leitura do texto sagrado é literal, e os milagres são «reais»⁹³⁶. Toda a estrutura do filme assenta na evidência do mundo transcendental: desde o início do filme, a ordem emana teofanicamente do divino e, no final, regressa ao divino. Nos anos 50, o processo de leitura crítica da Bíblia e a crítica historiográfica estavam em marcha desde há muito tempo, mas, neste contexto, e mesmo quando se recorre a outras fontes, em *Os Dez Mandamentos* procurou-se por todos os meios a literalidade e a confirmação religiosa do texto bíblico, nessa exclusividade se entendendo a recriação dos episódios misteriosos e dos milagres.

A aproximação de Moisés ao Sinai constitui-se como uma abordagem do espaço sagrado no sentido que Mircea Eliade lhe atribuiu⁹³⁷, o de ser uma realidade inteiramente diferente da realidade natural.

⁹³⁵ Para o *script* de *Encontros Imediatos do 3.º Grau*, v. [http://www.scifiscripts.com/scripts/Close%20Encounters%20of%20The%20Third%20Kind%20\(1-2\)3.pdf](http://www.scifiscripts.com/scripts/Close%20Encounters%20of%20The%20Third%20Kind%20(1-2)3.pdf). [Consultado em 14/07/2007]. Prolongando a sua admiração pelo universo demilleano, lembremos ainda que no filme *Os Salteadores da Arca Perdida* (1981) se procurava a Arca do Tabernáculo de Moisés. Mais recentemente, recordamos notícias recentes que referem que Spielberg tem vindo a acalantar realizar um filme sobre Moisés. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/film/2012/jan/26/moses-supposes-epic-spielberg>. [Consultado em 21 de abril de 2012].

⁹³⁶ Wright, Melanie — *Moses in America: the Cultural Uses of Biblical Narrative*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 93.

⁹³⁷ Eliade, Mircea — *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*. Orlando: A Harvest Book, Harcourt. Inc., 1957, p. 20.

DeMille valorizou explicitamente a diferenciação de espaços ou esferas durante o filme, com fronteiras bem delimitadas por objetos ou ambientes, sentindo-se particularmente essa marcação territorial a partir da expulsão de Moisés do espaço egípcio (o espaço da civilização material), o seu abandono no espaço do deserto (símbolo da natureza) até, finalmente, à receção da missão divina na transcendentalidade do espaço sagrado do Monte Sinai.

No período de expansão do barroco europeu, evocar emoções através do recurso ao imaginário foi central nos programas de doutrinação e, para transmitir uma fé «correta» de um ponto de vista oficial, o artista, ao recriar as cenas religiosas, assumia a condição de teólogo. Nesse contexto preciso, desenvolveram-se os grupos escultóricos denominados Sacromonte, recriações ou encenações detalhadas do percurso do calvário em montanhas sagradas. Não deixa de ser evocador que, na recriação filmica da travessia do *deserto* e aproximação absolutamente catártica de Moisés à montanha (filmado em solo egípcio), DeMille o represente a cair sucessivamente, prefigurando teatralmente o calvário de Cristo, propondo-se uma leitura interpretativa muito significativa embora dentro dos parâmetros que a visão religiosa oficial possibilitaria, como por exemplo, na narrativa que se faz na obra de Sandro Botticelli, exposta na Capela Sistina, *As Tentações de Moisés*, executada cerca de 1481-82. De resto, no filme, Moisés também foi associado a Jesus na caracterização que o faraó fez de Moisés, o levita que queria ser rei, o príncipe de Israel, em clara alusão ao rei dos Judeus⁹³⁸. Também aí o filme se encontra com o anterior *Sansão e Dalila*, uma vez que tanto Sansão como Moisés se apresentam como prefigurações de Cristo (Sansão é supliciado e Moisés é excluído)⁹³⁹.

⁹³⁸ Wright, Melanie Jane — *Religion and Film*. London: I.B. Tauris, 2007, p. 63.

⁹³⁹ Bourget. Jean-Loup — «Si Moïse fut Égyptien (Freud)». *Positif*, 284, outubro 1984, p. 59.

Este tipo de interceções derrama-se igualmente na forma como Deus é inicialmente associado ao Monte Sinai, deus vulcânico local, na aceção que Sigmund Freud adoptou em *Moisés e o Monoteísmo*, ao caracterizá-lo como «deus do Monte Sinai», «espécie de demónio» local»⁹⁴⁰, sendo essa a primeira visão que o filme oferece da montanha: um lugar onde atuam forças maiores do que as do homem, cujos símbolos são elementos da natureza que se irão manifestar várias vezes ao longo do filme. No filme e na Bíblia, a vontade de Deus representa-se a partir das estéticas do Maravilhoso e do Fantástico, no sentido estrito de se tratar de manifestações em que o homem, interpelado por um desafio maior⁹⁴¹, é forçado a reconhecer ou identificar uma ordem superior manifestada em fenómenos de metamorfose que anunciam uma realidade diferente do seu próprio microcosmos. Para a grande maioria, essas manifestações inspiram medo, ceticismo e desconfiança porque são apreendidas como corpos estranhos e não são incorporadas. Os Egípcios não as entendem, o ceticismo de Ramsés impede-o de as reconhecer até ao fim e, no fundo, os Hebreus também não, pelo que voltarão a cair sistematicamente em idolatrias. Apesar da sua relutância, só Moisés reconhece nos sinais maravilhosos e fantásticos um desafio para a aceitação de uma nova ordem, o que o vai impelir a humanizar a divindade local e transformá-la num Deus de Lei.

O primeiro momento dessa incorporação e reconhecimento é o encontro de Moisés com Deus no misterioso episódio da sarça ardente, exemplo paradigmático e maior de manifestação do

⁹⁴⁰ Freud, Sigmund — *Moisés e o Monoteísmo*. Lisboa: Imago, 1990, pp. 64 e 72.

⁹⁴¹ Mirollo, James V. — «The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous work of art in a wondrous world». In Platt, Peter G. — *Wonders, Marvels and Monsters in Modern Culture*. London: Associated University Presses, 1999, p. 25.

Sublime⁹⁴², da «palavra teofânica da montanha»⁹⁴³, momento fundador da religião monoteísta hebraica e da missão de Moisés. Tratando-se de representar um fenómeno de carácter transcendental já abordado (por exemplo, na pintura) a *mise-en-scène* foi cuidada, visual e musicalmente⁹⁴⁴, resultando artificial mas bastante iconográfica. Moisés chega como pastor de Midian e sai como profeta, em visual determinado a partir do *Moisés* renascentista de Miguel Ângelo, esculpido entre 1513-15, fixando-se Charlton Heston como ícone, estereótipo e fonte de abordagem do cinema a que deu corpo⁹⁴⁵. Stanley Cavell referiu-se a este processo assumido no cinema de Hollywood: a face e a postura de determinados atores tornam-nos fontes da sua recorrente seleção para determinados papéis, reforçando o seu reconhecimento junto do público e reforçando a sua associação repetida a papéis específicos. No cinema, esse procedimento transformou alguns atores em mitos, no sentido em que Edgar Morin se lhes referiu, explorando-se repetidamente o corpo e a visualidade dos atores e, pela sequência do episódio da sarça ardente até à saída da montanha, Heston transformou-se num desses mitos. Durante as filmagens, DeMille queria que Heston agisse sempre como Moisés, mesmo durante as pausas, conceção que já tinha sido usada com Warner na interpretação do papel de Jesus Cristo. Quando envergava o traje de Moisés, Heston nunca deveria sentar-se no cenário, ler um jornal, tomar um café ou falar ao telefone⁹⁴⁶. Tratava-se de um processo de criação de uma aura carismática em torno da personagem

⁹⁴² Trías, Eugenio — *O Belo e o Sinistro*. Lisboa: Fim de Século, 2006, p. 33.

⁹⁴³ Neves, P.^e Carreira das — *As grandes Figuras da Bíblia*. Lisboa: Editorial Presença; Academia das Ciências, 2010, p. 22.

⁹⁴⁴ Alguns dados apontam que Bernstein usou um *novachord*. Ver Limbacher, James L. — *Film Music: From Violins to Video*. Ann Arbor: Scarecrow Press, Univ. Michigan, 1974, p. 155; ver Timm, Larry M. — *The Soul of Cinema: an Appreciation of Film Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003, p. 162

⁹⁴⁵ Morin, Edgar — *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 34.

⁹⁴⁶ Eyman, Scott — *Idem*, p. 448

que anulava a ideia de se estar perante uma réplica e reforçava uma pretendida dimensão da autenticidade.

Conforme o relato bíblico, Moisés regressou com a face resplandecente da montanha⁹⁴⁷ e transformou-se no profeta. Apesar da inexistência de imagens coevas⁹⁴⁸ e do facto de a matéria visual associada à personagem ser ilusiva, a arte sacra ocidental representou Moisés frequentemente e sem problemas de avaliação de um maior ou menor rigor; mas trazer a criatura para o século XX e mostrá-la no cinema foi reinventar a sua imagem e redescobrir a própria Bíblia⁹⁴⁹. A escolha de DeMille e da sua equipa integrou-se na tradição iconográfica tradicionalmente associada a Moisés, a do profeta apresentado na figuração de Miguel Ângelo⁹⁵⁰. Aí, como em muitas outras representações artísticas do profeta, as barbas constituíram-se como sinal iconográfico principal⁹⁵¹ e tradicionalmente associado à sabedoria e à filosofia⁹⁵², numa síntese que DeMille e a Paramount assumiram, moldando, compondo e enquadrando um rosto de recorte arquetípico que marcou para sempre a própria prestação de Heston no cinema e que lhe valeu uma outra notável interpretação: a do próprio autor da escultura *Moisés*, Miguel Ângelo, no filme *The Agony and the Ecstasy*, de Carol Reed, em 1965.

⁹⁴⁷ *Livro do Êxodo*, 34:29.

⁹⁴⁸ Margarido, Alfredo — «Prefácio». In Sigmund Freud — *Moisés e o Monoteísmo*. Lisboa: Imago, 1990, p. 8; ver também um capítulo inteiramente dedicado a figurações de Moisés em Britt, Brian — *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*. New York: Continuum Forthcoming Publications, 2004, capítulo 4.

⁹⁴⁹ «Epic Maker». *Time Magazine*, 2 de fevereiro, 1959. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,894133,00.html>. [Consultado em 5/10/2007]

⁹⁵⁰ Elley, Derek — *The Epic Film: Myth and History*. London: Routledge, 1984, p. 36.

⁹⁵¹ Barthes, Roland — *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 22.

⁹⁵² Chimisso, Christina — «Painting an Icon: Gaston Bachelard and the Philosophical Beards». In Kusch, Martin (ed.) — *The Sociology of Philosophical Knowledge*, Springer, 2000, p. 72; ver também Peterkin, Allan — *One Thousand Beards: a Cultural History of Facial Hair*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2001.

O regresso ao Egito introduz-nos num novo cenário da corte de Ramsés II, o qual será doravante o cenário base dos acontecimentos que irão decorrer até à morte do filho do faraó, contraponto ao cenário da corte de Seti, pela recriação mais dramática e quente das cores e pela presença marcante das divindades em pedra escura. Ramsés transformou-se no guardião da ordem civilizacional milenar do faraonato, e Moisés vai desafiar mortalmente essa ordem com a frase «let my people go», despoletando sinais que se desmultiplicarão nas pragas bíblicas.

A recriação das pragas (associadas ao episódio da sarça ardente e, mais tarde, à sequência do Mar Vermelho) encerra um conceito acabado de cinema feito em Hollywood, em torno da questão dos efeitos especiais: a conceção dramática dissemina-se inteiramente na visualidade. Neste ponto, *Os Dez Mandamentos* constituíram-se como um dos marcos mais significativos do advento do poder da cultura visual, em que DeMille propôs e demonstrou que o cinema tinha uma hermenêutica própria⁹⁵³. Com as pragas, os denominados efeitos especiais passam a ocupar um papel mais relevante no filme e, embora as opiniões acerca da qualidade de todos os efeitos especiais tenham sido divergentes⁹⁵⁴, o único Óscar atribuído coube ao trabalho ímpar de John P. Fulton (1902-1965)⁹⁵⁵ nesta categoria. Por razões internas ao próprio filme não se apresentaram todas as pragas (embora tenham sido filmadas mais do que as que apareceram na versão final⁹⁵⁶),

⁹⁵³ Kozlovic, Anton Karl — «Postmodernism, Christianity and the Hollywood hermeneutics», In *Kriticos, An International and Interdisciplinary Journal of postmodern Cultural Sound, Text and Image*, Vol. 1, dezembro 2004.

⁹⁵⁴ Malena, Sarah, Milano, David (ed) — *Milk and Honey: Essays on Ancient Israel and the Bible in Appreciation of the Judaic Studies Program at the University of California*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2007, p. 101.

⁹⁵⁵ John P. Fulton notabilizou-se na supervisão de efeitos especiais nos anos 30, em filmes como *A Múmia*, *A Noiva de Frankenstein* e *O Homem Invisível*. Também colaborou com Alfred Hitchcock em *Sabotagem*, *Janela Indiscreta* e *Vertigo*.

⁹⁵⁶ Informação obtida a partir do documentário incluído no DVD citado na filmografia.

apenas se vendo a primeira, (do sangue), a sétima, (do granizo e fogo) e a décima praga (a morte dos primogénitos). Nesta medida exata se devem enquadrar as pragas: fenómenos que devem ser entendidos à luz do que explicámos para o episódio da sarça ardente, ou seja, tratava-se de calamidades que simbolizavam sinais da força libertadora de Deus⁹⁵⁷ que os egípcios se recusavam a entender e que foram literalmente recriadas para o filme a partir dos relatos bíblicos e não só, uma vez que o realizador parece ter-se apropriado de parte das descrições de Josefo, ao conferir maior importância às ações de Deus através de Moisés⁹⁵⁸.

Visualmente, a recriação das pragas assentou numa forte base cromática⁹⁵⁹, e, na sua reconstrução, a equipa de DeMille citou trabalhos de pintura que sintetizavam o tipo de estética que, direta ou indiretamente, se espelham nos episódios das pragas. A visão pictórica da primeira praga do Egipto, do pintor americano Erastus S. Field (1805-1900), permite-nos perceber que a recriação de DeMille estava bem contextualizada em recriações culturais. No filme, a reconstituição ocorre durante uma cerimónia perante o deus Khnum, regulador das águas do Nilo, cuja representação partiu de uma imagem existente no Museu do Louvre⁹⁶⁰.

A influência pictórica também se reconhece na recriação de *A Sétima Praga do Egipto*, de 1823, do romântico inglês John Martin (cuja pintura Griffith também usou), um pintor que já referenciámos, que explorou a estética da catástrofe em vasta obra de recriação de episódios do Antigo Testamento, com sucesso

⁹⁵⁷ *Bíblia Sagrada: comentário ao Livro do Êxodo*. Lisboa: Difusora Bíblica Franciscanos Capuchinhos, 2008, p. 110.

⁹⁵⁸ Feldman, Loui — «Josephus' Portrait of Moses». In *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 82, No. 3-4 (Jan.-Apr., 1992), p. 292.

⁹⁵⁹ Solomon, Jon — *The Ancient World in the Cinema*. New York: Yale, 2001, p. 151.

⁹⁶⁰ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 117.

junto do público oitocentista⁹⁶¹, que DeMille terá utilizado como referência⁹⁶². Ficaram para trás os grandes momentos de um realismo mais assumido noutras passagens, sendo o filme doravante dominado pela estética do Fantástico. A pintura já tinha testado o processo de romper o céu, e, no filme, a sequência constrói-se com um plano num cenário de uma varanda de inspiração pré-rafaelita, que voltará a ser palco da ação durante a praga da morte dos primogénitos. A câmara mantém-se fixa, concentrando-se no efeito do raio, que parte de um vértice do ecrã, e da tempestade de granizo (feita com pipocas) e fogo (acrescentado posteriormente).

Na recriação da praga mais impressionante, a das trevas e morte dos primogénitos, instala-se a categoria estética do Sinistro. DeMille não quis usar nenhuma das figurações existentes que apontavam para a aparição de um anjo exterminador, conforme a própria Bíblia sugeria. A equipa procurou contextualizar a representação no maior medo dos anos 50, o da contaminação radioativa por gases atômicos⁹⁶³, e transformou a morte numa garra verde aterradora que desce dos céus, irrompendo da escuridão numa moldura de vermelho escuro em contraluz sobre um horrendo quarto minguante, numa visão de terror evocadora da estética romântica⁹⁶⁴ e próxima da estética expressivista⁹⁶⁵, com a escuridão a evocar o ponto máximo do afastamento

⁹⁶¹ O pintor John Martin foi considerado por Edwar Bulwer-Litton o maior génio do seu tempo. V. Boime, Albert — *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 555. Sobre Martin, ver depoimento do artista, crítico e teórico Dan Graham no documentário *Tate Shots Issue 2 — Dan Graham on the Paintings of John Martin*.

⁹⁶² Evans, Peter William e Babington, Bruce — *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, p. 64.

⁹⁶³ Informação obtida no documentário que consta do DVD *The Ten Commandments* citado na filmografia.

⁹⁶⁴ Costa, João Bénard da — *The Ten Commandments (1956)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, 1990.

⁹⁶⁵ Babington, Bruce — *Biblical Epics...*, p. 63.

de Deus⁹⁶⁶, numa recriação cromática poderosa, reforçada por uma não menos espantosa sonoridade musical fornecida pela ousada utilização de um instrumento musical eletrónico, o *theremin*⁹⁶⁷.

Enquanto decorre a última praga celebra-se, na Bíblia e no filme, a primeira Páscoa, com planos que reproduzem os seus aspetos mais reconhecíveis: a marcação das ombreiras das portas com sangue, os rituais da comida onde se destaca o consumo do pão ázimo, a imagem pictórica da família a celebrar a Páscoa à volta da mesa.

A montagem paralela sublinha o terrível efeito de contraste entre os que se salvam e os que são condenados. Enquanto a morte entra nas casas não marcadas, nas casas dos Hebreus, em belíssimas composições fotográficas, celebra-se a Páscoa. Na casa de Moisés recebe-se a estrangeira Bítia (uma dupla concessão: aos cristãos, que seriam a maioria do público, mas também aos judeus, porque a salvação de Bítia evoca a categoria do *ger toshav*, «estrangeiro residente» ou «gentio justo», própria da cultura judaica), e recebem-se os guardas negros (uma concessão ao movimento dos *civil rights* que nos anos 50 começava a mostrar atividade), em dois exemplos claros de como o filme veiculou ideologias situadas em contexto de época.

A sequência das pragas termina precisamente no cenário da sala do trono de Ramsés, com a morte do primogénito do faraó, num momento de grande força em que pontua um breve diálogo entre um Moisés absolutamente implacável (quase aborrecido) e, finalmente, um Ramsés humanizado que assume a sua derrota, seguindo-se a entrada dramática de Nefretiri com o filho morto nos braços. Ramsés deposita o filho no colo da estátua de Sokar, o deus-falcão funerário. Segundo Erman e Ranke haveria pequenas

⁹⁶⁶ Anker, Roy M. — *Catching Light: Looking for God in the Movies*. Michigan: Wm B. Eerdmanns Pub. Co., 2004, p. 19.

⁹⁶⁷ Disse Elmer Bernstein «...in the sequence of the pestilence in which several electronic devices were used to help impart a feeling of terror.» In Bernstein, Elmer — *The Ten Commandments*, *Film and TV Music*, 1956, vol. XVI, n.º 2, p. 4.

capelas privadas no palácio de Akhenaton, e, no filme, por razões dramáticas, a equipa colocou a capela de Sokar anexa à sala de audiências⁹⁶⁸. De facto, Moisés já não é mais do que o braço da vingança de Deus, e não se emociona minimamente em frente a um Ramsés destroçado pela morte do filho. Por momentos, a fronteira entre bons e maus dissipa-se: somos tentados a *simpatizar* com Ramsés e a não entender de todo Moisés, numa hábil ambiguidade lançada por DeMille, reforçada pela beleza das imagens, pelos contrastes cromáticos (o negro, o púrpura e o vermelho) e pela representação dos atores, transformando este momento num dos mais fortes de todo o filme.

A representação do Êxodo coroa esta parte do filme, numa hábil demonstração da vocação de DeMille para representar o inumerável⁹⁶⁹, mas, no conceito visual que o realizador nos apresenta, tudo está dentro do campo, é menor do que a natureza e, ao contrário do caos do episódio do bezerro dourado que se lhe sucede, apresenta um sentido. A partir de três câmaras estrategicamente colocadas, uma quase ao nível da terra (planos em «extreme close-up», referentes à passagem de pequenos animais e crianças), uma outra colocada ao nível da avenida das esfinges, fornecendo perspectivas de distâncias médias, e uma outra colocada numa montanha a cerca de 400 metros de toda a zona de filmagens, proporcionando emblemáticos planos de conjuntos inumeráveis⁹⁷⁰, DeMille forneceu um crescendo de pontos de vista e levou ao extremo uma visão coreografada da multidão como espelho do movimento da História, operacionalizando visualmente um velho sonho de historiadores. Juntar um número máximo de pessoas em movimento dentro de campo foi

⁹⁶⁸ Noerdlinger, H. — *Idem*, p. 108.

⁹⁶⁹ Eco, Umberto — *A Vertigem das Listas*. Lisboa: Difel, 2009.

⁹⁷⁰ Depoimento de Charlton Heston no documentário em seis partes incluído no DVD *The Ten Commandments*, 2006, Disco 2, Special features, citado na filmografia.

uma ideia forte que o inspirou desde o princípio da sua produção e perpassou vários filmes já analisados, das multidões de *Joan the Woman*, ao público dos jogos em *O Sinal da Cruz*, mas esta visão do Êxodo é realmente impressionante e tornou-se num *ex-libris* do cinema de DeMille⁹⁷¹.

Enquanto soa o *shofar*, o pretendido realismo em Vista Vision⁹⁷² anuncia-se pela presença das pombas em voo em frente às portas da cidade do faraó, a confirmar a autenticidade do cenário. O estilo é sublinhado pela visão em perspetiva da avenida das esfinges, e o movimento ordenado e pitoresco das pessoas e animais, sempre enquadrado pela verticalidade da arquitetura e por estudados pontos de fuga, por movimentos de câmara que enfatizam uma visão do real em perspetiva, com a música heroica contaminada pelo tom do *western*, em perfeito ecletismo, onde, de facto, tudo poderia conviver⁹⁷³. Imperando a ideia de que se podem dar a ver os pormenores do passado de forma *mais real* do que a própria realidade, a *real thing* aparece em pleno, numa traquitana *kitsch* em forma de cópia fiel e absoluta, e mostrada como sendo mais realista do que a própria realidade⁹⁷⁴, num triunfo pleno do icónico. A dinâmica desta visão impõe-se pela dialética estabelecida entre o movimento das massas e as múltiplas pequenas ações individuais que acrescem realismo e se enquadram na ação geral, facto que DeMille dominava com maestria total: em pleno Êxodo, um velho morre e um bebé nasce⁹⁷⁵, incidindo toda a atenção na recriação de detalhes de que resulta a impressão de aumento nos planos de

⁹⁷¹ O ator Vincent Price dizia que «he was one hundred per cent visually minded. (...) what he was interested in was what was on the screen – the use of crowds particularly». Eyman, Scott — *Idem*, p. 458.

⁹⁷² Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 253.

⁹⁷³ Grilo, João Mário — *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. 123.

⁹⁷⁴ Eco, Umberto — *Viagem na Irrealidade Quotidiana*. Lisboa: Difel, 1986, p. 7-9.

⁹⁷⁵ Elley, Derek — *The Epic Film: Myth and History*. London: Routledge, 1984, p. 36.

conjunto e planos gerais. Isolados, e separadamente, marcando as hierarquias, só surgem, em primeiro lugar, Josué, e depois, Moisés, nesta sequência invariavelmente isolado de tudo o que o rodeia⁹⁷⁶. Quando, finalmente, o grupo parte, as câmaras procuraram abarcar o conjunto fornecendo pouco depois um inesquecível plano picado da entrada no deserto, perante o desespero de Nefretiri.

Considerado de forma unânime um dos melhores efeitos especiais de todos os tempos⁹⁷⁷, a sequência do Mar Vermelho mistura técnicas de representação mais realistas e outras mais fantásticas⁹⁷⁸, mas toda a movimentação das massas se encontra estruturada e ordenada ao milímetro, reforçando os pontos de vista da câmara uma visão hierárquica do real em que, uma vez mais, a natureza manifesta sinais de Deus: um impressionante céu barroco e o mar tempestuoso tornam-se protagonistas na sucessão de planos, depois surge o pilar de fogo, finalmente encena-se a abertura do mar. O pormenor dramático dos raios e do trovão remonta a Josefo⁹⁷⁹, mas a pintura também já comentara o texto bíblico nesta matéria, reproduzindo o efeito do céu a tornar-se escuro por altura dos acontecimentos no Mar Vermelho, com exemplos notórios em Nicolas Poussin ou Erastus Field, mas, neste ponto, o contributo de DeMille foi maior para uma das mais simbólicas criações de toda a História do Cinema⁹⁸⁰ e, nas palavras de Spielberg, o maior efeito especial na História do Cinema⁹⁸¹.

⁹⁷⁶ Tooze, Andrew — «Moses and the Reel Exodus», *Journal of Religion and Film*, vol. 7, n.º 1, abril 2003.

⁹⁷⁷ Miller, Ron — *Special Effects: an Introduction to Movie Magic*. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2006, p. 32.

⁹⁷⁸ Babington, B. e Evans, P. W. — *Biblical Epics...*, p. 62.

⁹⁷⁹ Feldman, Louis «Josephus' Portrait of Moses». *The Jewish Quarterly Review*, New Series, vol. 82, n.º 3-4 (Jan.-Apr., 1992), p. 323. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1454861>.

⁹⁸⁰ O *storyboard* desta parte do filme foi oferecido por DeMille a John P. Fulton. Weaver, Tom — *A Sci-Fi Swarm and Horror Horde: Interviews with 62 Filmmakers*. Jefferson: Mcfarland, 2010, p. 27.

⁹⁸¹ Eyman, Scott — *Idem*, p. 467.

Cenário caríssimo, que obrigou DeMille a usar a Paramount e a intervir em território da RKO para instalar um equipamento hidráulico de exceção⁹⁸², a sequência constitui-se com três partes essenciais a que John Fulton deu corpo: a abertura, a passagem e o fechamento do mar⁹⁸³, marcado pela dinâmica barroca com que o céu é contaminado, no sentido a que se referiu J. Bénard da Costa, entre outros⁹⁸⁴, pelo impacte dos elementos visuais e sonoros⁹⁸⁵.

A travessia do Mar Vermelho é imediatamente seguida da sequência do bezerro dourado, filmada em montagem paralela com a receção dos Mandamentos por Moisés, sugerindo a própria Bíblia essa encenação simultânea que a pintura já tinha captado⁹⁸⁶ e DeMille já reproduzira na versão de 1923. Enquanto Moisés se transforma em portador da Lei⁹⁸⁷, mantém-se a fragilidade da apropriação do Deus de Moisés por parte dos Hebreus, a sua infidelidade e a sua natureza rebelde. No filme, o impulso de traição é desencadeado por Dathan, que interpela os Hebreus enquanto Moisés está na montanha. Dathan descrê de Moisés e quer manipular os

⁹⁸² Shaw, Tony — *Hollywood's Cold War*, p. 117.

⁹⁸³ Na abertura e no fechamento usou-se a mesma técnica, sendo que a abertura foi filmada *in reverse*, sobrepondo-se quatro camadas: os planos com as pessoas, o plano com as nuvens (tinta cinzenta largada num copo com água), planos com as paredes de água, plano com água a afogar os inimigos (usando-se um tanque onde foram largadas grandes quantidades de água, sendo a câmara colocada no extremo oposto aos pontos onde a água foi lançada e filmando duas perspetivas: a de Moisés e a do faraó).

⁹⁸⁴ J. Benárd da Costa é citado por Melo, Jorge Silva — *Século Passado*. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 86. Ver também Babington, Bruce e Evans, P. W. — *Biblical Epics...*, p. 64.

⁹⁸⁵ Foram usados sons de jatos de gás combinados com os sons de disparo de armamento de um navio da marinha para o episódio do Pilar de Fogo e gravações de explosões atômicas realizadas no Nevada para o fechamento do mar. Eyman, Scott — *Idem*, p. 470.

⁹⁸⁶ Do Renascimento (na Capela Sistina encontra-se *Moisés recebe os Dez Mandamentos*, de Cosimo Rosselli — 1439-c. 1506) ao século XVII (Nicolas Poussin, *A Adoração do Bezerro de Ouro*, 1634), entre outros, o tema representou o relato paralelo na mesma superfície pictórica.

⁹⁸⁷ Langston, Scott M. — *Exodus Through the Centuries*. Hoboken and New Jersey: Blackwell, 2006, p. 232.

Hebreus, dividindo-se os campos entre os que se mantêm fiéis a Moisés e a Deus, e os que aceitam Dathan e o convite à idolatria. A encenação das massas e dos grupos e o papel desempenhado pela cor tornam-se os elementos mais salientes: destaca-se o papel tradicional das mulheres como tentadoras, exibindo-se um elenco de corpos em que DeMille usa repetidamente o corpo feminino⁹⁸⁸. Não estamos perante o mundo da ordem e coerência que se presenciaram durante a saída do Egipto, estamos perante um momento de desordem, de enumeração caótica de corpos⁹⁸⁹, que culmina na incontornável imagem, tradicionalmente pictórica, da queda das almas, já recriada em *O Rei dos Reis*. Em DeMille, a queda dos corpos apresenta-se sem dúvida confinada no desejo de exibir a catástrofe enquanto espetáculo, como já defendemos. A azáfama e a aflição fornecem elementos dramáticos preciosos e, nesta sequência de *Os Dez Mandamentos*, todos os intervenientes parecem ter alguma coisa para fazer e gesticular, numa composição de planos que herda novamente elementos de uma estética barroca⁹⁹⁰. No entanto, tal como enunciou Elie Faure a propósito da presciência de J. Tintoretto (1518-1594), não pensamos nas inumeráveis personagens que povoam a sua pintura, numa exposição convulsiva e colorida, e apercebemo-nos de um extraordinário

⁹⁸⁸ Eco, Umberto — «O elenco visual». In *A Vertigem das Listas*. Lisboa: Difel, 2009, p. 39.

⁹⁸⁹ Eco, Umberto — «A enumeração caótica». In *A Vertigem das Listas*, p. 129.

⁹⁹⁰ Observou J. Benárd da Costa: «Argan disse das composições de Rubens o que se pode dizer das de De Mille: “Dinâmicas em espiral, feitas de oblíquas, curvas, órbitas, abismos abertos e massas concentradas em turbilhões. A cor formando torrentes impetuosas que regressam sem cessar” (...) DeMille conseguiu, através de uma poética e de uma retórica, reencontrar os valores de Rubens, ele também apreendedor directo de outro momento similar da história das formas. E, talvez por isso, defendeu e revalorizou “imagens” ao serviço de uma dogmática, tentando provocar a piedade e o terror e vendo, como finalidade última delas, a capacidade de persuadir.» (in «Os Filmes da Minha Vida/ Os Meus Filmes da Vida»). V. Melo, Jorge da Silva — *Século Passado*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007, p. 86.

conjunto global⁹⁹¹. O crítico de arte Phillipe Daverio viu precisamente no remoinho de corpos de *O Último Julgamento* (c. de 1560-1562), pintado por Tintoretto, o primeiro grande vórtice da arte ocidental inspirador de experiências visuais posteriores, da autoria de Rubens ou de Doré⁹⁹², e, mais recentemente, Pierre Bérthomieu viu, nos elementos fusionais associados à queda dos corpos que se presencia nesta sequência do filme, reminiscências que se fundam em Tintoretto⁹⁹³, filiando de forma segura as referências barrocas na composição da estética da catástrofe assumida no final da cena do bezerro de ouro em *Os Dez Mandamentos*.

Mas, tanto para DeMille, como para uma parte do público, a queda das almas exhibe-se no mesmo quadro cristão que levou a pintura sacra europeia a eleger o episódio como um tema maior. No contexto teológico em que a temática adquiriu visibilidade sem precedentes na pintura sacra europeia⁹⁹⁴, a queda das almas e o próprio Juízo Final preparam o advento (a vinda do Senhor). No cinema de Cecil B. DeMille, o mesmo contexto ofereceu as imagens marcantes de *O Rei dos Reis*, *Sansão e Dalila* e da última versão de *Os Dez Mandamentos*. Se pensarmos no facto de que, na pintura sacra, as composições são frequentemente dípticos e trípticos em que se representam Céu e Inferno ou Céu, Purgatório e Inferno ou outras divisões aparentadas, seríamos levados a considerar que DeMille se concentrou de preferência e exclusivamente nas visões infernais da queda das almas. No entanto, defendemos que, constituindo-se

⁹⁹¹ Faure, Elie — *Função do Cinema e das Outras Artes*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2010 (edição original em 1963), p. 13.

⁹⁹² Daverio, Phillipe, em *Arte: Tintoretto a Venezia*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oqUmYzxE77c>. [Consultado em 21/02/2012].

⁹⁹³ Berthomieu, Pierre — *Hollywood Classique: le Temps des Géants*. Nîmes: Rouge Profond, 2009, p. 252.

⁹⁹⁴ Cfr. «O Advento na Pintura», depoimento do cônego João Marcos, pintor e diretor espiritual do Seminário dos Olivais, em Lisboa, em 2 de dezembro de 2011, no *site* do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura). Disponível em: http://www.snpcultura.org/arte_no_advento.html. [Consultado em 12/01/2012].

essencialmente como imagens de catástrofe produzidas com um sentido claro de espetáculo, elas não se destinam a representar um fim sem esperança e enquadram-se sempre na perspectiva do advento da nova ordem espiritual que DeMille concentrara na mensagem de *O Rei dos Reis*.

Integrando-se numa visão historiográfica que vingou no pós-guerra, *Os Dez Mandamentos* constituíram-se como narrativa de emergência nacional que associou o mito da Terra Prometida (o final do filme) ao cumprimento de uma assumida missão histórica norte-americana no novo contexto da Guerra Fria⁹⁹⁵. O filme pretendeu repetir o êxito que filmes anteriores (*As Cruzadas* ou *Sansão e Dalila*) tinham alcançado no Médio Oriente, e transformou-se numa espécie de instrumento cultural ao serviço do «lado amigável» da política externa norte-americana na região⁹⁹⁶. Como uma espécie de reverso da medalha das negociações diplomáticas de aproximação dos EUA à recém-criada república do Egito, liderada pelo coronel Gamal Abdel Nasser, DeMille desenvolveu uma operação de diplomacia cultural, com encontros com o líder egípcio⁹⁹⁷, aficionado do cinema norte-americano⁹⁹⁸, e, a troco da possibilidade de filmar partes do filme em solo egípcio, DeMille comprometeu-se a fazer um outro filme com as glórias passadas e presentes do Egito⁹⁹⁹. No fundo, *Os Dez Mandamentos* constituíam-se como pano de fundo numa operação diplomática mais vasta, a de trazer o Médio Oriente para a esfera de

⁹⁹⁵ Higashi, Sumiko — «Antimodernism as historical representation in a consumer culture: Cecil B. DeMille's the Ten Commandments, 1923, 1956, 1993». In Sobchack, Vivian Carol — *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, p. 99; ver também Langston, Scott M. — *Exodus Through the Centuries*. Hoboken and New Jersey: Blackwell, 2006, p. 213.

⁹⁹⁶ Shaw, Tony — *Hollywood's Cold War*, p. 116.

⁹⁹⁷ Cate, David — *The Dancer Defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. N. York: Oxford University Press, 2003, p. 180.

⁹⁹⁸ DeMille, Cecil B. — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid: Ediciones JC, 2005, p. 345.

⁹⁹⁹ Shaw, Tony — *Idem*, p. 117.

influência norte-americana judaico-cristã sobre o «mundo livre», em que os EUA reclamavam o lugar do petróleo em nome de Deus¹⁰⁰⁰.

Na recriação do Êxodo segundo Cecil B. DeMille, o realizador procurou veicular uma mensagem profunda ao público norte-americano pela projeção de mitos múltiplos da Cultura Ocidental, no geral e, da norte-americana, em particular. Os relatos do Êxodo tinham encarnado sucessivamente na América e contar a história de Moisés significava revisitar o cânone de liberdade fundador da própria América do Norte, desde as missões puritanas em direção à nova terra prometida à esperança dos afro-americanos que entoavam *negro spirituals* de que *Go Down, Moses* foi um dos exemplos mais emblemáticos, passando pela obra de Abraham Lincoln (1809-1865), o libertador de dimensões bíblicas. Nas artes do espetáculo, a matéria tinha ganho visibilidade moderna no oratório *A Child of Our Time*, do compositor Michael Tippett (1905-1998), escrito entre 1938 e 1941, que integrava o espiritual *Go Down, Moses*. Em 1942, William Faulkner, baseando-se em *Go Down, Moses*, publicou a obra com o mesmo nome e, depois ainda, a temática de Moisés inspirou o *Civil Rights Movement* e a *Black Liberation Theology*¹⁰⁰¹, aspeto que o filme não descuroou, como notámos, no episódio em que o grupo de negros é poupado à praga da morte dos primogénitos. Martin Luther King citou Moisés nos seus discursos¹⁰⁰², porque o exemplo de Moisés apelava de forma exemplar ao símbolo da libertação, enfatizando a tradicional visão oficial da História da América do Norte como a de uma terra de liberdade.

¹⁰⁰⁰ Cauter, David — *Idem, Ibidem*.

¹⁰⁰¹ Kling, David W. — *The Bible in History: How the Texts have shaped the Times*. London: Oxford University Press, 2004, pp. 205-217.

¹⁰⁰² Biema, David Van — «In Search of Moses». *Time Magazine*, 14 de dezembro, 1998. O artigo é muito interessante porque aborda a problemática do revivalismo sobre Moisés nos anos 90, fazendo menção a uma série de trabalhos de especialistas. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,989815,00.html>. [Consultado em 30/07/2007].

Desde a fundação, portanto, o paralelo entre o cativo judeu da Antiguidade e o dos afro-americanos na época contemporânea ficou solidamente inscrito na cultura norte-americana não exclusivamente branca, e o mito de Moisés teve um efeito profundo no pensamento e na cultura norte-americanas¹⁰⁰³.

Mas as ambições do filme ultrapassavam largamente esta vertente. Alguns autores confirmam uma leitura que relaciona o filme com a época recente da 2.^a Guerra Mundial: a arquitetura monolítica dos templos de Ramsés evocaria os monólitos de Albert Speer para o regime nazi¹⁰⁰⁴. Mas a presença de DeMille no início do filme aponta outras referências mais óbvias: se, no tempo bíblico, a oposição entre Israel e o Egito tinha cristalizado o conflito entre politeísmo, considerado falso, e a emergência do monoteísmo, a crença verdadeira¹⁰⁰⁵, na era de Eisenhower refletiam-se novas harmonias e novas tensões¹⁰⁰⁶, que o filme de 1956 condensava, transformando o conflito do Êxodo numa alegoria à nova ordem emergente, numa altura em que a paranóia da Guerra Fria tornava a coesão norte-americana um problema sério¹⁰⁰⁷. Alguns realizadores beliscavam a visão Eisenhower de uma certa América, e começavam a fazer um outro tipo de cinema, desprezando a moral dominante e enraizando os filmes na cultura popular¹⁰⁰⁸, ao mesmo tempo que a sensibilidade *beat* começava a resistir

¹⁰⁰³ McCurley, Foster, R. — «American Myths and the Bible». *World&World: Theology for Christian Ministry*. Mission Resource Institute. Fort Washington: Pennsylvania, 1988.

¹⁰⁰⁴ Cohan, Steven — *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, p. 132.

¹⁰⁰⁵ Assman, Jan — *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monoteism*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, pp. 4 -5.

¹⁰⁰⁶ Cousins, Mark — *Biografia do Filme*. Lisboa: Plátano, 2005, p. 225.

¹⁰⁰⁷ A publicidade que rodeou o filme *Quo Vadis* (1951), de Mervyn Le Roy, apresentava Nero (Peter Ustinov) como um ditador estalinista. Ver Shaw, Tony — *Hollywood's Cold War*, p. 113.

¹⁰⁰⁸ Veja-se, a título de exemplo, os casos de Otto Preminger, Stanley Kubrick, Sidney Lumet, Robert Aldrich, Anthony Mann, Elia Kazan e Douglas Sirk.

ao conservadorismo dominante¹⁰⁰⁹. DeMille, em plenos anos 50, propunha-se fazer um filme no estilo antigo, não escondendo que o conflito entre Moisés e Ramsés era uma alegoria que o filme usava para sublinhar a força dos valores americanos e uma certa «santificação do capitalismo liberal»¹⁰¹⁰, por oposição aos valores das sociedades do então recentemente constituído bloco de Leste¹⁰¹¹. No filme, os bons acreditam em Deus, os maus são irremediavelmente materialistas e cépticos: Baka, Ramsés, Dathan, Nefretiri¹⁰¹². Mas, apesar de bem inserido no presente, o filme olhava para trás, na medida em que recorria a técnicas de narrativa já assentes, apresentando, no seu conjunto, uma *mise-en-scène* que cumulava décadas de narrativa clássica, e olhava para trás de um ponto de vista cultural, na medida em que reproduzia uma visão historiográfica e cultural tradicional: tanto a versão de 1923 como a de 1956 apresentavam-se numa América triunfante no pós-guerra, e as sequências espetaculares que se observavam provinham duma América que se queria terra da abundância e terra prometida¹⁰¹³, o grande *slogan* da historiografia conservadora. Quanto ao defendido monoteísmo judaico-cristão, este projetava um outro monoteísmo bem mais recente: o do ponto de vista norte-americano sobre o mundo.

No final do filme, a apologia dos valores norte-americanos confunde-se, visualmente e verbalmente, com tudo o que Moisés representa. O esboço da figura canónica de Moisés foi realizado por

¹⁰⁰⁹ Quart, Leonard e Auster, Albert — *American Film and Society since 1945*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002 p. 43.

¹⁰¹⁰ Shaw, Tony — *Hollywood's Cold War*, p. 105.

¹⁰¹¹ Ver a intervenção de Cecil B. DeMille, nos *opening credits* da estreia de *The Ten Commandments*. 1956. Consultar também Tooze, Andrew — «Moses and the Reel Exodus», *Journal of Religion and Film*. Vol. 7, n.º 1, abril de 2003.

¹⁰¹² Schroeder, Caroline T. — «Ancient Egyptian Religion on the Silver Screen: Modern Anxieties about Race, Ethnicity and Religion». *Journal of Religion and Film*, vol. 7, n.º 2, outubro 2003.

¹⁰¹³ Higashi, Sumiko — «AntiModernism as Historical Representation in a Consumer Culture — Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993». Sobchack, Vivian Carol — *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996, p. 92.

Arnold Friberg¹⁰¹⁴ e destinava-se a rememorar a imagem de uma ideia que reforçava a carga profética do filme em relação à missão norte-americana no mundo. A técnica de representar conceitos abstratos através de personificações remonta pelo menos aos Gregos, como apontou Peter Burke¹⁰¹⁵, e DeMille usou-a com eficácia. Moisés profere as palavras do Levítico¹⁰¹⁶ gravadas no *Liberty Bell* da Pensilvânia. Diz ele: «Vai, proclama a liberdade em toda a terra e a todos os seus habitantes»; e, na sua pose final, o perfil da Estátua da Liberdade¹⁰¹⁷ acomoda-se bem a uma retórica libertária do Pentateuco que tem estado presente nos discursos de vários presidentes americanos, de Lincoln a Kennedy, até Barak Obama¹⁰¹⁸.

A exposição de uma ideia de civilização, em que um povo quase se apresenta como uma entidade individual, a caracterização do povo protagonista da história como portador de demónios interiores (neste caso os protagonistas eram os Hebreus, mas esse era, tradicionalmente, o papel que cabia ao Império Romano e seu destino), no sentido que Toynbee referira, e o exercício de uma grande narrativa de síntese sobre a História também aproximavam *Os Dez Mandamentos* de formas de narrativa historiográfica ainda muito em voga, embora já criticáveis¹⁰¹⁹. Religião, História e Guerra Fria encontravam-se, assim,

¹⁰¹⁴ Heimlich, Evan Samuel — *Divination by «The Ten Commandments»: Its Rhetorics and Their Genealogies*. Buffalo: State University of New York, 2007.

¹⁰¹⁵ Burke, Peter — *Eyewitnessing: The Uses of Image as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001, pp. 60-61.

¹⁰¹⁶ *Levítico*, capítulo 25:10.

¹⁰¹⁷ Shaw, Tony — *Idem*, p. 123.

¹⁰¹⁸ Feiler, Bruce — «How Moses Shaped America». *Time*, 12 outubro 2009. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1927303,00.html>. [Consultado em 16/08/2010].

¹⁰¹⁹ «Walter Kaufmann was confident to write that “historians... have by now roundly condemned his work”, and that Toynbee was “endowed with an essentially eclectic and digressive mind”, the author of the academic equivalent of a Cecil B. DeMille Hollywood extravaganza.» Kerslake, Christian — «Becoming against History Deleuze, Toynbee and Vitalist Historiography». *Pharresia*, n.º 4, 2008.

de forma exemplar¹⁰²⁰ em *Os Dez Mandamentos*, com um enfoque religioso integrado no novo ambiente de renovação e compromisso religioso existente na sociedade norte-americana da época: novas comunidades, igrejas suburbanas e sinagogas envolviam as classes médias e mostravam-se recetivas a usar os novos meios de comunicação na transmissão da mensagem religiosa. Não deve subestimar-se a importância da religião neste período de «containment culture», na medida em que a religião unificou pontos de vista em relação às questões de segurança nacional¹⁰²¹. Não era alheia a essa perspectiva a vontade de os norte-americanos diferenciarem o *american way of life* do da URSS ateuista¹⁰²² e, nesse contexto, a já referida salvação do grupo de guardas negros da princesa egípcia Bítia da praga da morte dos primogénitos constituía-se como um anacronismo assumido do filme a favor de uma etnicidade humanista de que os EUA se queriam mostrar praticantes, pelo menos em teoria. Mas a mensagem também se dirigia a outros sentimentos conservadores: o momento em que Dathan (um Edward G. Robinson acusado de simpatias comunistas) congregava os Hebreus para a orgia do bezerro dourado incorporava uma tendência para associar as reprováveis práticas de amor livre à sociedade ateuista comunista¹⁰²³. Nesse sentido, a receção do filme por parte das várias sensibilidades religiosas divergiu: o triângulo amoroso Moisés–Nerfretiri–Ramsés e o tom exibicionista geral não agradaram à publicação *The Christian Century*¹⁰²⁴, e, nalguns meios religiosos, o filme não foi bem recebido¹⁰²⁵; mas a reação predominante foi

¹⁰²⁰ Shaw, Tony — *Hollywood's Cold War*, p. 113.

¹⁰²¹ Nadel, Alan — *Idem*, p. 90.

¹⁰²² Wright, Melanie — *Moses in America...*, p. 99.

¹⁰²³ Heimlich, Evan Samuel — *Divination by «The Ten Commandments». Its rhetorics and their genealogies*. Buffalo: State University of New York (1993), 2007, p. 42. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=x23htFUfdb4C&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>.

¹⁰²⁴ Wright, Melanie J. — *Religion and Film*, p. 73.

¹⁰²⁵ Shaw, Tony — *Idem*, p. 124.

favorável¹⁰²⁶, com publicações de cariz religioso a considerarem a obra muito mais do que um filme, e vários líderes religiosos a recomendá-lo aos fiéis¹⁰²⁷. Muitas escolas públicas concederam tempo aos estudantes para verem o filme¹⁰²⁸, e a divulgação europeia do filme foi retumbante: DeMille foi recebido pelo Papa Pio XII, e pelos políticos Konrad Adenauer, Willy Brandt e Winston Churchill.

Efetivamente, o filme conseguiu ir ao encontro do consenso político e cultural que se formou no pós-guerra e que foi significativamente reforçado por muitos intelectuais norte-americanos¹⁰²⁹. As propostas de uma historiografia mais progressista contraíram-se novamente sob a carga de moralismos vários que ganharam força na *consensus school*¹⁰³⁰, designação para um conjunto de ideias historiográficas que vingaram na América do segundo pós-guerra¹⁰³¹. A tónica dominante do *consensus* recontava até à exaustão a conceção tradicional de que a América se constituía como uma terra sem grandes diferenças de classes¹⁰³² e como a terra da liberdade, por oposição ao que se passava para lá da Cortina de Ferro. Neste contexto, o relativismo científico foi atacado pelos teólogos do catolicismo, pelos intelectuais e historiadores conservadores e conotado com as ideologias totalitárias, havendo historiadores mais conservadores e ligados a meios diplomáticos que desenvolviam atividades na

¹⁰²⁶ Lev, Peter — *The Fifties: Transforming the Screen: 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 167.

¹⁰²⁷ Shaw, Tony — *Idem*, p. 124.

¹⁰²⁸ Shaw, Tony — *Idem*, p. 125.

¹⁰²⁹ Quart, Leonard e Auster, Albert — *American Film and Society since 1945*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002, p. 40.

¹⁰³⁰ Luis Harz (1919-1986), Richard Hofsadter (1916-70) e Daniel Boorstin (1914-2004).

¹⁰³¹ Iggers, Georg, Wang, Q. Edward e Mukherjee, Supriya — *A Global History of Modern Historiography*. Edimburgh: Pearson Education Limited, 2008, p. 252.

¹⁰³² Iggers, George G. — *Historiography in the Twentieth Century: from Scientific Objectivity to the Post-Modern Challenge*. Middletown: Weisleyan University Press, 1997, p. 43.

CIA ¹⁰³³. Ao lado desta tendência germinavam as perspectivas da *New Left*, onde se destacavam as posições assumidas pelo historiador norte-americano William Appleman Williams (1921-1990) que, em 1959, com a publicação de *The Tragedy of American Diplomacy*, criticava o liberalismo dominante e opunha à história da liberdade a história de um Império expansionista. Mas, no contexto descrito, a *New Left* perdeu terreno, e a linha da historiografia dominante imperou, contando-se precisamente DeMille entre os partidários assumidos desta visão. Lembremos que DeMille tinha, em 1939-40, produzido e escrito o *script* do documentário *Land of Liberty*, com a consultoria do historiador James T. Shotwell, da Columbia University, e colaboração do reputado censor Will H. Hays (1879-1954). O documentário foi produzido pela Motion Picture Producers and Distributors of America, com narração a cargo de Jeanie MacPherson e Jesse Lasky Jr. e visto por 20 milhões de pessoas, circulando em salas de aula, numa celebração assumida da doutrina do *Manifest Destiny*: contava a História dos EUA a partir dos filmes realizados em Hollywood e, enfermando de falhas e silêncios, omitia a existência de problemas sociais na América.

Foi a convergência oportuna de enfoques religiosos e históricos no filme *Os Dez Mandamentos* que justificou a sua transformação num filme do cânone, como vimos, não só através de uma consonância cumulativa com os discursos oficiais religioso, político e historiográfico mas também porque, como afirmou Marc Ferro, os reproduziu¹⁰³⁴. *Os Dez Mandamentos* foram uma afirmação de

¹⁰³³ Higashi, Sumiko — «Antimodernism as historical representation in a consumer culture: Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993». In Sobchack, Vivian Carol — *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, p. 99.

¹⁰³⁴ Destacamos a passagem em que o autor afirma: «...en el cine, la Historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes de pensamiento o, por contrario, las que lo cuestionan.» Ferro, Marc — *El Cine, Una Visión de la Historia*. Madrid: Akal, 2008, pp. 8-9.

uma cultura canónica e dominante no momento preciso em que os modelos canónicos principiavam a ser questionados no âmbito das sociedades e da sociedade norte-americana em particular. O coro de aprovação fez-se ouvir após a estreia, no *New York Times*, no *Photoplay*, no *Moving Picture World*¹⁰³⁵, gabando o maior sucesso desde *E Tudo o Vento Levou*¹⁰³⁶, mas a verdade é que se tratava de manifestações de apoio derradeiras em relação ao sucesso do modelo narrativo clássico.

¹⁰³⁵ Higashi, Sumiko — *Idem*, p. 96.

¹⁰³⁶ Eyman, Scott — *Idem*, p. 475.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Associar o estudo de um *corpus* fílmico à descrição de mecanismos de afirmação da Cultura Contemporânea constituiu-se como ponto de partida maior para o presente estudo, fixando um conjunto de abordagens multifacetadas e plurais que o denominado filme histórico propunha. Pelos *clichés* e preconceitos que tradicionalmente recaíam sobre a obra produzida, o caso DeMille apresentou-se-nos, desde o princípio, como o mais interessante de abordar, e a concretização do seu estudo confirmou largamente as hipóteses que tínhamos inicialmente colocado.

Desde o início, DeMille ligou o seu trabalho a convenções provenientes das outras artes. Ainda que com certo caráter fragmentário relativamente a aquisições de obras realizadas posteriormente, algumas das propostas que surgiram em meados da primeira década do século XX foram sintomáticas relativamente ao que o cinema clássico definiu como representação da História, e DeMille enquadrou e definiu princípios nessa matéria. A fixação das primeiras narrativas fílmicas em parâmetros ligados aos processos tradicionais da narrativa escrita constituiu-se como elemento primordial da organização interna dos primeiros filmes, pelo recurso a convenções gráficas de larga implantação cultural e provenientes da tradição escrita. O que o novo meio fez foi ampliar potencialidades do grafismo, introduzindo variações visuais no aspeto dos intertítulos de modo a registar mudanças de ambiente ou sentimentos (*Joan the Woman*, *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*), e diferenças gráficas

nas composições de fundo dos intertítulos, de modo a acentuar a historicidade de certas passagens, contribuindo para enriquecer hipóteses de representação e a induzir reações emotivas no público. Mas em DeMille o passado nem sempre ocupou integralmente o ecrã. Pelas possibilidades de se apresentar como pequeno fragmento moralizador dentro do filme, o recurso ao *flashback* foi um mecanismo largamente procurado pelo realizador nos primeiros tempos, como constatámos, organizando-se como recurso narrativo cinematográfico cuja função se manteve incólume na narrativa cinematográfica, justificando amplamente a insistência de DeMille.

A representação do passado histórico afirmou-se igualmente pelo recurso a mecanismos cinematográficos específicos importados diretamente do campo das artes visuais. No seu primeiro filme assumidamente histórico, *Joan the Woman*, DeMille acentuou o ritmo da narrativa visual através de efeitos de íris, *fade-in*, *fade-out*, recorreu à fotografia colorida, usando-a pela primeira vez, através do denominado processo DeMille-Wickoff ou Max Handschiegl, para criar contrastes emotivos, e apostou efetivamente no trabalho realizado pelos técnicos dos departamentos artísticos para conceber espaços e cenários arquiteturais importados do teatro e da ópera e caracterizadores do lugar físico da História. Nessa linha desenvolveu um catálogo típico da representação histórica, fornecendo protótipos que ganharam novo fôlego em filmes posteriores. Um dos aspetos mais conseguidos da primeira produção de DeMille foi a capacidade de sintetizar a herança dos contornos da cultura literária e visual dos finais do século XIX. A expressão e repressão de sentimentos e o sadismo que se manifestaram na arte de finais do século XIX apareceram cedo no cinema de DeMille, propagaram-se como rastilhos bem-sucedidos nos seus filmes e tornaram-se rapidamente as marcas visíveis mais reconhecidas do seu cinema. A visualização de elementos que se prendiam com a expressão da brutalidade (transmitindo formas de sexualidade menos aceitáveis

para padrões dominantes de época) transpareceu em *The Cheat*, *Joan the Woman*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila*, *Os Dez Mandamentos* de 1956, paradoxal e invariavelmente associados a uma representação de tendência moralizadora. Sob o olhar ávido de prazer do público perante o sofrimento, DeMille recriou amiúde espaços e episódios de tortura: o cortejo de curiosos que segue o martírio em *Joan the Woman*, o cortejo dos acompanhantes da *Via Crucis* em *O Rei dos Reis*, o comportamento do público que vê avidamente os jogos neronianos na arena em *O Sinal da Cruz*, o público que assiste com prazer aos suplícios de Sansão, em *Sansão e Dalila*, ou a exibição direta de comportamentos sádicos (no caso de Ramsés em *Os Dez Mandamentos* de 1956), todos se congregaram num catálogo de elementos constitutivos dum cinema que propagou, com marca indissociável do seu autor, estereótipos de representação provenientes do universo das artes e da cultura para consumo de modernas sociedades ávidas de entretenimento.

Esse recurso ganhou ânimo com *Os Dez Mandamentos*, de 1923, onde os elementos culturais se cruzaram de forma mais flexível sob o fascínio de uma escala de representação sustentada no gigantismo arquitetural. Se há aspetos técnicos relevantes a ter em conta (as abundantes referências compositivas pictóricas, a introdução da cor estabelecendo inovações relativamente ao pictorialismo tradicional, ou a criatividade revelada nos efeitos especiais), no campo dramático também se surpreendem aquisições de grande impacto: por um lado, a reorganização dramática de grupos segundo princípios de composição importadas da pintura do teatro ou da literatura, proporcionando um certo tipo de encenação de massas que já se vira em *Joan the Woman*, em que se equilibram planos coletivos e planos com ações individuais; por outro lado, destacou-se a captação de uma apetência fetichista crescente por objetos que recentes descobertas arqueológicas avolumaram, transformando a História num gigantesco fetiche, desejável e fantástico. O real enformava-se

num quadro de uma cultura de entretenimento, rapidamente transformado numa peça convincente, única de museu e, não obstante todos os seus anacronismos, intemporal.

Pelo grau de condensação narrativa, visual e dramática atingido, a realização de DeMille alcançou um primeiro ponto de referência em termos absolutos em *O Rei dos Reis*, filme acerca do qual Mitchell Leisen afirmou que cada cena se constituía como obra de arte. Estava em causa um processo de construção narrativa que visou convencer, converter e manipular e que levou mais longe a fixação de convenções linguísticas provenientes do discurso escrito tradicionalmente associado ao livro ou fundamentado em aquisições teatrais que se prolongaram de forma inesperada nas recriações do passado em cinema, transformando a linguagem escrita e falada em elemento básico da manipulação emotiva do público. Por um lado, no filme mudo, DeMille explorou arcaísmos na linguagem, destinando-os a reforçar a solenidade e uma impressão de «ar antigo» no registo gráfico; por outro lado, no filme sonoro (em *O Sinal da Cruz*, por exemplo), o realizador deu continuidade ao estabelecimento de hierarquias sociais em função dos sotaques linguísticos (apresentando uma vasta gama que separa subtilmente as hierarquias sociais e que percorre do mais puro inglês shakespeariano ao denominado sotaque popular americano, passando por todas as variantes em termos de inglês falado com sotaque estrangeiro), em convenção que se difundiu inabalavelmente em todos os filmes e telefilmes de recorte histórico até à atualidade.

Em *O Rei dos Reis*, não obstante a perspetiva corroborativa que se estabeleceu relativamente aos relatos bíblicos, a manipulação perpetuou-se através do rasgo de intervenção na canonicidade dos textos sagrados, integrando no filme um episódio inicial arrojado, subjetivo e pessoal que introduziu um prodigioso contraponto erótico num filme em que o erotismo não podia ter lugar (o episódio inicial de Maria Madalena). Mas a manipulação perpetuou-se também na

apropriação de uma imagem atualizada de Cristo num quadro de consumo moderno, contaminada pela reinvenção de convenções representativas tradicionais. Não recusamos a ideia de que Cecil B. DeMille contribuiu fortemente para o desenho de estereótipos de grandes heróis e heroínas, mas defendemos que abriu caminho na criação de retratos femininos de figuras históricas e bíblicas que evidenciam um anacrônico livre arbítrio: Joan, Madalena, Ancara, Cleópatra e Dalila comportam-se nos filmes mais como mulheres modernas do que como verdadeiras figuras históricas. Ao mesmo tempo, DeMille contrapõe-nas a outras mulheres de natureza oposta. É assim que apreciamos o conflito entre a mulher «livre» e a mulher «pura»: Ancara e Mercia (*O Sinal da Cruz*), Dalila e Miriam (*Sansão e Dalila*), Nefretiri e Séfora (*Os Dez Mandamentos* de 1956). Em *O Rei dos Reis*, o contraponto consubstancia-se na transformação de Madalena, que passa de um extremo ao outro, desaparecendo a mulher de comportamentos libertinos para aparecer a mulher convertida e assexuada.

Mas o que ressalta em *O Rei dos Reis* é o grau de saturação narrativa que envolveu a conceção de cada sequência (o *opening shot* de Jesus ou a reconstituição da Crucificação representam dois bons exemplos dessa condensação) para o que contribuíram decisivamente os profissionais de imagem de que DeMille se rodeou. Quando fazemos referência a *Os Dez Mandamentos* de 1923, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz* e *Cleópatra* é imprescindível salientar a qualidade soberba que a recriação de espaços adquiriu sob os trabalhos de artistas como Paul Iribe, Mitchell Leisen e Hans Dreier, colocando o cinema de DeMille na linha apoteótica de expressão de propostas modernistas oriundas das vanguardas artísticas, nomeadamente da *Art Déco*. É por essa via de intensa valorização dos aspetos artísticos que explicamos a sucessão emblemática de um dos aspetos fundamentais na estética de DeMille: a apresentação de quadros vivos a partir do cânone bíblico, belíssimas sequências que se oferecem

num crescendo memorável até à Crucifixão: *A Última Ceia*, *Jesus no Monte das Oliveiras*, *A Oração de Jesus no Horto*, *O Beijo de Judas*, *Jesus perante Caifás*, *A Flagelação*, *A Via da Cruz*.

Nos anos 30, o Império Romano assumiu um protagonismo assinalável na obra de DeMille com a revisitação de dois mitos: Nero e Cleópatra. Com apenas dois anos de diferença entre as datas de estreia, ambos os filmes insistiram em evocar o Império Romano como referência moralizadora para focar indiretamente problemas específicos da sociedade contemporânea norte-americana. Em *O Sinal da Cruz* reviu-se a relação entre o povo e o Estado (tema caro a DeMille) no contexto da recuperação da Grande Depressão e da necessidade de refundar a América. *Cleópatra* denotou uma necessidade crescente de filiar a obra fílmica em linhas da historiografia do tempo, mas o realizador também se mostrou extremamente atento às mudanças sociológicas do período entre as guerras e a certos receios coletivos, reinterpretando anseios da sua época a partir da recriação das ações da rainha egípcia, numa altura em que o novo papel desempenhado pelas mulheres ainda contava com fortes resistências na sociedade norte-americana. O palco principal de ambos os filmes convergiu na cidade antiga (símbolo evocador da moderna urbe cosmopolita onde o próprio cinema se afirmou), veículo de expressão privilegiada duma opinião pública nascente a que o realizador conferiu um significativo espaço de ressonâncias sociais e políticas modernas. Lembramos o comportamento do público na arena e o tom fútil assumido em vários diálogos improváveis, em *O Sinal da Cruz*, ou as intrigas forjadas pela plebe nas ruas de Roma, no mesmo tom inverosímil, e pela aristocracia na residência de César, em *Cleópatra*. E, não obstante os constrangimentos comportamentais que a censura vinha impondo, pressionada por ligas de decência, DeMille conseguiu ainda impor um leque significativo de símbolos associados a fetiches sexuais (de que toda a sequência da sedução de António, em *Cleópatra*, se constitui como exemplo emblemático) e que terão passado incólumes.

Com *As Cruzadas* assistiu-se a uma nova inflexão temática que deixou transparecer naturais preocupações com o rumo do mundo em meados dos anos 30, e o conjunto de referências mobilizadas para recriar uma época refletiu um número cada vez mais amplo de filiações: as narrativas mantinham na base o modelo romanesco, a ópera, a pintura oitocentista, mas também integravam fragmentariamente aspetos relacionados com a evolução do discurso historiográfico dominante nos séculos XIX, e princípio do século XX. A perspetiva historiográfica e ficcional dominante em *As Cruzadas* foi a orientalista, refletindo tendências hegemónicas na cultura ocidental da primeira metade do século XX, e, por isso, o filme não pode evitar exibir preconceitos culturais típicos do Ocidente (a infantilização de Saladino foi apenas um deles). Mas sustentou-se todo o edifício de produção do filme na colaboração direta de um historiador que participou na elaboração do argumento, credibilizando as perspetivas e hipóteses apresentadas numa aquisição que, posteriormente, se transformou em imperativo na realização do denominado filme histórico. E, embora se submetesse a «verdade histórica» à cinemática e se assumisse um ponto de vista subjetivo, houve uma tentativa de garantir uma certa imparcialidade no tratamento da civilização muçulmana e evitar uma visão mais limitada nos moldes do tradicional choque hierárquico entre civilizações. Em *As Cruzadas*, DeMille levou ao extremo a filmagem da guerra vista desde *Joan the Woman*. De facto, a reconstituição de batalhas do passado tornou-se incontornável num realizador que filmou o cerco de Orléans (*Joan the Woman*), a batalha de Ácio (*Cleópatra*) e o cerco e tomada de Acre em *As Cruzadas*, desdobrando várias facetas do caos da guerra em múltiplas simulações ordenadas para a moldura do ecrã, numa operação que parecia tanto mais justificada no contexto cultural e político de um país vocacionado para desempenhar um papel militar sem precedentes no mundo.

O Médio Oriente voltou definitivamente à recriação historiográfica de Cecil B. DeMille com *Sansão e Dalila* e com *Os Dez Mandamentos* de 1956. Numa época de ansiedade e desencanto pós-nuclear e, simultaneamente, de emergência de uma nova ordem internacional em que o Médio Oriente começava a desempenhar um papel de relevo no contexto da afirmação de interesses das duas superpotências mundiais na região, *Sansão e Dalila* e, mais tarde, *Os Dez Mandamentos*, ofereceram-se como ramificações culturais da diplomacia norte-americana, anunciando claramente para onde pendiam as opções políticas em relação ao papel dos judeus na sociedade norte-americana e em relação à questão da criação de um Estado judaico na Palestina. A História representava assim o lugar anunciado do princípio e do fim do mundo, fornecendo um enfoque único a uma pretendida ideologia coletiva norte-americana, e projetando abstratamente em longínquas dimensões temporais a teoria de uma predestinada expansão das fronteiras norte-americanas. *Sansão e Dalila* fixou-se de imediato como protótipo do afluxo de filmes históricos que avassalou os anos 50 e previu outros protótipos bem inseridos no imaginário da época. Primeiro, através da exibição do corpo associado à masculinidade e à feminilidade (Victor Mature e Hedy Lamarr converteram-se em objetos de culto no ecrã), depois, pela transformação de objetos e pessoas em fetiches e, finalmente, pela propagação de uma «moda» minóica associada às roupas de Dalila e Semadar, projetando as fronteiras da intertextualidade para novos domínios que se cruzavam com o impressionante fenómeno da receção do filme junto do público nos anos 50.

As produções históricas provavam em definitivo a sua oportunidade, e, em *Os Dez Mandamentos*, DeMille retomou o seu enunciado artístico maior: a emergência de uma nação no meio do apocalipse de falsos valores, num filme executado com um grau compacto de eficácia narrativa, revelando uma dedicação extrema que chegou aos mais ínfimos detalhes da produção. Com efeito, o grau de

cristalização estética blindou-se numa eficiência quase dogmática. A eficácia narrativa do método era evidente, mas valeu duras reservas coevas (Borges e Kracauer) e posteriores em relação ao trabalho do realizador, acusando-o de fazer propaganda a partir da História (Kracauer) ou de criar falsos factos heroicos (Borges). Enquanto toda a primeira parte do filme até à expulsão de Moisés se constituiu fundamentalmente como criação, também é verdade que a capacidade de introduzir elementos narrativos decorrentes de propostas historiográficas funcionou em pleno, por exemplo, com a edificação do obelisco na cidade de Seti, um ponto alto da narrativa em toda a História do Cinema que, naturalmente potenciada pelo recurso ao sistema Vista Vision, forneceu um ponto de vista fílmico novo, anacrónico, totalizante e carregado de significados, apresentando um tipo de imagem vasta que já tinha sido apreciada no século XIX, quando Edward Bulwer-Litton valorizou a pintura de um John Martin. A visualidade constituiu-se, portanto, como marca de identificação num cinema, reforçando múltiplas dinâmicas de oposição, e, a propósito desse aspeto particular, é incontornável falar do equilíbrio que o realizador perseguiu entre uma visão mais classicista e outra mais barroca, como apontámos. A visualidade excessiva impregnou linhas de horizonte, relações entre linhas horizontais e verticais, eixos de coerências internas nos planos, ortogonalidades e visões centralizadas submetidas a princípios compositivos em que os elementos se organizaram fundamentalmente, como observámos, a partir de referências pictóricas e teatrais. Essa norma redobrou o seu sentido no contacto permanente com visualidades de referência barroca que o realizador também procurou reproduzir, nos detalhes associados a objetos ou partes de corpo, nas cores excessivas e contrastes cromáticos inesperados (mesmo quando a composição do plano é mais clássica) ou irreais (o verde da morte em *Os Dez Mandamentos*, o cinza pesado das nuvens em *Os Dez Mandamentos*), e nas formas opulentas de que se serviu para compor imagens de excesso, sedução e destruição. O grau

de saturação narrativa proliferou e contaminou todas as estéticas de DeMille, numa voracidade visual que se derramou tanto nos segmentos mais épicos como nos mais intimistas. Mesmo os típicos planos de imagem vasta e geometria mais ortogonal (a visão do templo de Seti I, em *Os Dez Mandamentos*) parecem encontrar-se sempre sob ameaça das movimentações caóticas e demasiadas dos inumeráveis figurantes que formigam nos filmes, em planos mais embrenhados no mundo da luz, da escuridão e da queda (os vários episódios de queda e morte, nas duas versões de *Os Dez Mandamentos* e em *O Rei dos Reis*). Em consonância com o «complexo de Nero» apontado por André Bazin, a todas as imagens presidiu o desejo de desencadear no público contemporâneo sentimentos associados ao gozo puro de emoções extraídas da fruição do colossal, do extático, do sublime ou do terrífico, praticando esse gosto numa autêntica paixão pelos efeitos especiais (a queda do templo em *Sansão e Dalila* ou a abertura do Mar Vermelho em *Os Dez Mandamentos*) ao serviço do escapismo, ou projetando no passado uma moralização dramática da decadência contemporânea. Esse confronto permanente entre forças da ordem e regeneradoras e outras mais corrosivas foi claro em filmes onde se jogaram oposições expressas entre puritanismo, erotismo e teofanias catastróficas (*O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz* ou *Sansão e Dalila*); mas, apesar da ameaça sistemática das forças de desordem, o final do filme histórico de DeMille retoma romanticamente uma moral e uma ordem de natureza transcendente delimitadas em mortes sacrificiais (Joan, Cristo, Marcus e Mercia, Cleópatra, Sansão) ou no simbólico adeus final de Moisés, consubstanciando uma visão de referências românticas extremadas em oposições de contrários, como assinalou Berthomieu. Neste ponto, e se tivermos presente que DeMille veio do período do denominado cinema mudo, não podemos deixar de sublinhar o papel que a música alcançou num filme como *Os Dez Mandamentos*. Desempenhando uma função diferente nos tempos em que Hugo Riesenfeld ou William Furst procuraram impor alguma

personalidade às partituras musicais expressamente compostas para os primeiros filmes, terá sido com o austríaco Rudolph Kopp que os grandes temas musicais começaram a ganhar forma dentro de linhas de expressão devedoras da estética musical oitocentista, enquanto com Victor Young a expressão melódica atingia um ponto alto na elaborada partitura composta para *Sansão e Dalila*. O trabalho de Elmer Bernstein elevou mais a expressão musical no quadro de uma pesquisa profunda que procurou *leitmotifs* e elementos de autenticidade historicista que se uniformizaram com o grau de pesquisa efetuado ao nível das artes plásticas.

Mas a eficácia demilleana consubstanciou-se em mais vertentes.

A longa produção de heróis e heroínas concebidos para uso contemporâneo não escapou ao filme denominado histórico, onde, de resto, os pretensos corpos do passado se transformaram num veículo de um certo tipo de estética coletiva. Cumulando exemplos anteriores, sobressaíram três ícones masculinos: Victor Mature (Sansão), Charlton Heston (Moisés), que exibiram corpos particularmente conotados com um certo tipo de virilidade e presença épica, e o contraste exótico e irrepetível fornecido pela presença de Yul Brynner (Ramsés II) enquanto síntese simbólica do outro, atraente, efeminado e perigoso. No que toca à construção das personagens femininas históricas, as «intrusões» contemporâneas constituíram-se como aspeto distintivo. Usando a História, DeMille exaltou em definitivo tipos de mulher em consonância com as expectativas de época. Defendemos que algumas das suas primeiras personagens e heroínas foram *new women* disfarçadas (Maria Madalena, Ancaria, Popeia, Cleópatra); depois, DeMille deu ao público uma *femme fatale* contaminada pelo estilo dos anos 40: Dalila; entretanto desenhou-se também a tradicional dicotomia entre a mulher puritana e a mulher liberta e sedutora, que assinalámos devidamente, e que se surpreende nos conflitos gizados entre Mercia-Ancaria, Mercia-Popeia, Miriam-Dalila, Séfora-Nefertiri, as últimas mais representativas dos

novos papéis que os anos 50 exigiram à mulher. A heroína demilleana apresenta-se frequentemente como uma sofisticada anti-heroína (pensemos em Popeia, Cleópatra, Dalila ou Nefretiri), como viu Nuno Simões Rodrigues, associada a conversas frívolas, *boudoirs*, inúmeros quartos de banho e outros espaços femininos sofisticados que se desdobram promiscuamente em *O Sinal da Cruz*, *Cleópatra*, *Sansão e Dalila* e *Os Dez Mandamentos*, prolongando o ambiente das comédias românticas (no caso dos dois primeiros filmes) e projetando todo o tipo de fantasmas sexuais e conteúdos reprimidos (no caso dos três últimos), como eco de expectativas que ganhavam uma significação própria a partir de finais dos anos 40.

Outro sustentáculo regulador na estética de DeMille foi a sua típica retórica religiosa, procurando estabelecer consensos dirigidos à contemporaneidade através de «intromissões» de conteúdos destinados ao consumo interno, justificando aparentes anacronismos: na casa de Maria Madalena (*O Rei dos Reis*) encontravam-se um egípcio, um persa, romanos e judeus, testemunhas do nascimento de Cristo, ao qual todos se irão submeter. À versão mais recente de *O Sinal da Cruz*, DeMille juntou um prólogo contemporâneo destinado a viabilizar consensos. Em *As Cruzadas*, o ambiente da missão inglesa de Ricardo Coração de Leão distinguia-se claramente do ambiente católico francês, como vimos, e inscrevia-se numa perspetiva anglo-saxónica que procurava apresentar-se de forma consensual e justa. Atento a detalhes mais internacionais, DeMille reduz a carga de maldade associada aos muçulmanos. Em *Os Dez Mandamentos*, o episódio da aceitação de não circuncidados e do grupo de negros que é poupado à praga da morte dos primogénitos constituiu-se, conforme assinalámos, como concessão humanista bem contextualizada, destinada a agradar a um público cosmopolita. A reconstituição do passado longínquo serviu para projetar idealismos contemporâneos controlados pela visão norte-americana. De resto, os espaços evidenciados pelos grandes planos gerais de DeMille

traduziram uma vontade de domínio espacial que o realizador projetou na origem do próprio tempo, ao materializá-lo no cosmos do famoso plano de abertura de *Sansão e Dalila*. DeMille reconstituiu a História apresentando linhas de unidade em relação à natureza e às sociedades, apropriando-se de sentidos longinquamente anunciados por Ranke e pelos seus seguidores, e largamente integrados no pensamento historiográfico anglo-saxónico dominante. O mundo demilleano, repleto de molduras teológicas anacrónicas, selecionou povos eleitos de forma paternalista e parcial (em *O Sinal da Cruz*, *Sansão e Dalila* ou em *Os Dez Mandamentos*) e valorizou conceitos de unidade de nações em torno de um projeto (*As Cruzadas*). Mergulhado nesse paradigma, DeMille estabeleceu consensos e quis ver um sentido claro para a História, surpreendido tanto na cruzada como na colonização. O tipo de realismo procurado e visível no *making of* de *Cleópatra* ou o rigor explicado a propósito do levantamento histórico (visível no mesmo vídeo) levavam DeMille a acreditar que estava a fazer História e parecem associar-se plenamente à célebre perspetiva enunciada por Ranke de reconstituir a História «wie es eigentlich gewesen», sintetizando um tipo de aspirações oitocentistas que DeMille herdou, a que deu continuidade de forma anacrónica e que contornou adaptando sempre os «factos» às necessidades dos argumentos.

Mas o cinema de DeMille apostou numa retórica didática mais vasta de controlo. Os filmes bíblicos funcionaram como sermões que, procurando incutir ideias sobre a missão norte-americana no mundo, espelharam a persistência da denominada jeremiada na cultura norte-americana, no sentido apontado por Sacvan Bercovitch. Os heróis históricos de DeMille (Moisés, Sansão, Nefretiri, Dalila, Maria Madalena) foram veículos dessa retórica, projetando ideias moralizadoras de DeMille sobre o presente, sobre situações limite facilmente apropriáveis pelo público contemporâneo (a orgia, a arena, o cataclismo), e sobre a simbólica associada aos motivos naturais (a montanha, o mar, o deserto), em conjuntos de largo recorte

arquetípico. A expulsão dos vendilhões do templo por Jesus (*O Rei dos Reis*) forneceu a DeMille um pretexto para mostrar a crença num tipo de comportamento que o realizador reproduziu de múltiplas formas em todo o seu cinema, por exemplo, na sequência da expulsão de comerciantes do circo por Braden (*O Maior Espetáculo do Mundo*). O que é importante ressaltar é que DeMille valorizou a atitude empreendedora do verdadeiro *self-made man*, aquele que, à semelhança de Cristo, defendeu a empresa (o circo) como Cristo defendeu o templo, da ameaça dos vendilhões e maus comerciantes que corroíam a integridade do verdadeiro mundo empresarial (pedra de toque da sociedade norte-americana); ou seja, o que é notável é a forma como DeMille, independentemente de épocas, fez passar conceitos de cariz metafísico e moral através de sequências fílmicas. De resto, a valorização de uma visão empreendedora do mundo já tinha sido proposta em *Male and Female*, quando o desenrascado mordomo Crichton se revelava mais capaz de sobreviver numa ilha deserta do que os seus patrões aristocratas. A capacidade de negar os valores socialmente aceitáveis para seguir um caminho próprio transpareceu na ação do romano Marcus Superbus (Fredric March em *O Sinal da Cruz*), que renegou o seu mundo para seguir uma cristã, ou na atitude nobre do muçulmano Saladino (*As Cruzadas*), que, não obstante as suas crenças, foi capaz de celebrar tréguas com cristãos. DeMille usou a História para mostrar ao público a sua aceitação ou rejeição de comportamentos humanos: em *Cleópatra*, António caiu porque foi presa de uma emotividade descontrolada, enquanto Otaviano, o futuro grande imperador, se cristalizou insensivelmente em virtudes romanas. Também Sansão foi apresentado como uma criatura incompleta, em transformação interior, que não conseguiu equilibrar-se a não ser através da sua imolação. De facto, os heróis «históricos» de DeMille parecem apresentar-se num crescendo que desagua em Moisés (precedido do Brad Braden de *O maior Espetáculo do Mundo*, também desempenhado por Heston),

o herói ideal de DeMille (materializado plenamente em Heston), fundindo todas as vertentes comportamentais, equilibrando emotividade, empreendedorismo, nobreza de caráter, em síntese simbólica das crenças do realizador. Não obstante a aparente autonomia dos filmes, a obra só pode ser entendida no seu conjunto e, quando afirmámos que *Os Dez Mandamentos* de 1956 não se constituem como *remake* do filme de 1923, a verdade é que, tal como disse Gonzales, o que reconhecemos é que a ideia de reconstituição de época foi tão forte em DeMille que se consubstanciou numa só reconstituição realizada com mais de três décadas de diferença. Da mesma forma, os heróis de DeMille acabam por ser um só, que reencarnou sucessivamente até à plena idealização concretizada em Moisés, e o mesmo se poderia afirmar em relação ao conjunto dos seus frescos históricos.

A expressividade de DeMille sintetizou-se numa grandiloquência formal e sistémica encostada de forma mais geral a um tipo de discurso historiográfico facilmente identificável, reforçado no tom didático das aberturas dos filmes e, a partir dos anos 40, através da introdução de prólogos que se reproduziram, não apenas, em *Sansão e Dalila* ou em *Os Dez Mandamentos*, mas, como vimos, em outros filmes que não analisámos especificamente, como *Reap the Wild Wind*, *Union Pacific* ou *Unconquered*. Os prólogos acentuavam visual e narrativamente, por assim dizer, a grande forma a que Deleuze se referiu ao afirmar que, nos filmes de DeMille, meio e forças se arqueiam sobre as personagens, numa estratégica contaminada por uma visão historiográfica conservadora, unitária e a pretender ter um sentido. Os prólogos transportaram visões carregadas de símbolos (a águia e a cruz em *O Sinal da Cruz*, a fenda que se abre em *Cleópatra* ou a montanha da Paramount transformada no Monte Sinai, em *Os Dez Mandamentos*) com a voz do realizador a desempenhar o papel de arcano, pai, patriarca e criador em histórias contadas em jeito de revelação profética. De facto,

em *Sansão e Dalila* ou em *Os Dez Mandamentos*, como viu Pierre Berthomieu, os prólogos tocaram o próprio cosmos, sucedendo-se, como também vimos, em sucessivos quadros pitorescos que captaram um ritmo à História, desdobrando-se do universal para o particular. O meio interpelou as personagens sistematicamente, moldando-as e permitindo a sua transformação. Em *Sansão e Dalila* a passagem do tempo foi reforçada numa sequência em que se fez corresponder à mudança das estações e ao crescimento das sementes e espigas o crescimento dos cabelos de Dalila e de Sansão, usados como metáforas da recuperação de Sansão que, por essa via, se ligava indissociavelmente à natureza e a Deus. Constituindo-se como cascos saturados de matéria, os prólogos ou sequências como a citada forneceram enquadramentos no espaço e no tempo (tal como no discurso historiográfico) e linhas interpretativas que, depois, se confirmaram nos filmes e que se prenderam essencialmente com a visão pessoal que DeMille detinha sobre a dinâmica de edificação de um modelo social coletivo calibrado entre a referência ao transcendente (a incorporação sistemática da dimensão do absoluto) e a ação individual do *self-made man* empreendedor e vagamente aristocrático, como viu Jean François Rauger.

Não obstante essa filiação clara e consciente numa cultura canônica, DeMille moveu-se de forma consistente dentro da norma e interpelou-a. Ao colocar hipóteses imaginativas sobre personagens ou períodos da História sobre os quais se sabia menos, fê-lo arriscando uma visão próxima das novas correntes da História que se desenvolviam na época. Ao projetar fetichismos contemporâneos na História (os animais em *O Rei dos Reis*, os pés de Dácia em *O Sinal da Cruz*, as espadas de Berengária em *As Cruzadas*, os vários objetos em *Sansão e Dalila*, a importância do guarda-roupa associado à moderna disseminação de modas), mostrou ambivalências e fragmentações nos comportamentos masculinos e femininos, e exibiu-as a uma cultura contemporânea supostamente secular e racionalizada.

As representações históricas de DeMille situaram-se numa encruzilhada entre paradigmas: no antigo paradigma cultural, canónico e historiográfico, profundamente imbricado com os projetos civilizacionais das sociedades ocidentais, dominante até ao período das duas guerras mundiais, é forçoso integrar uma obra que reivindicou como influências explícitas os nomes dos historiadores Finders Petrie, Arnold Toynbee ou James Breasted, todo um elenco de arqueólogos que praticaram a egiptologia característica da primeira metade do século XX, de Arthur Weigall a Howard Carter, e historiadores pioneiros em matéria de levantamento de técnicas, mobiliário ou traje (Elisabeth Riefstahl, Richard Engelbach, Hermann Ranke). Estes estudiosos moveram-se naturalmente nos princípios da inventariação de material arqueológico que permitiu publicarem-se as primeiras sínteses sobre civilizações antigas do Próximo Oriente, e a verdade é que nem a DeMille nem aos estudiosos se podia pedir que fizessem as coisas de outra forma. Quanto a Harold Albert Lamb ou Henry Noerdlinger, antepassados da figura do *historical adviser* que pontua invariavelmente nas produções atuais de filmes em que o passado é chamado a comparecer, cremos que valeria a pena estudar de forma mais sistemática o papel das consultorias científicas, neste caso históricas, nas produções culturais em que a História se representa, e balizar melhor a sua função de mediadoras entre o discurso académico e as produções ficcionais.

Não coube a DeMille reconhecer a falência do cânone do seu tempo mas, ao produzir um cinema que pretendeu retomar a representação do princípio e fim das coisas, o realizador resgatou o poder narrativo da cultura ocidental. Usou a História, conferiu-lhe um sentido unitário, criou consensos, utilizou a retórica, recorreu a símbolos, criou formatos espaciais e temporais monumentais próprios para enformar narrativas, e estabeleceu todo o tipo de paralelismos para contar o nascimento, a identidade e o sentido de uma nação enquanto finalidade da História. Ao fazê-lo, também

resgatou o poder narrativo da imagem na cultura ocidental, no sentido apontado por J. Bénard da Costa, atualizando iconografias que reviveram de forma poderosa nos detalhes e pormenores do seu cinema, e, entre o grande formato e o detalhe, o puritanismo e o excesso, concluiu um ciclo cultural de grandes formas narrativas que mergulha na própria essência da cultura ocidental.

FILMOGRAFIA/ CORPUS

Título: *Joan the Woman* (1916)¹⁰³⁷

Realizador: Cecil B. DeMille para a Cardinal Film e Paramount Pictures

Realizadores das equipas para a sequência da batalha des Tourelles: William de Mille, George Melford e Donald Crisp

Argumento: Jeanie Macpherson e William C. DeMille

Produção: Cecil B. DeMille

Música original: William Furst

Fotografia: Alvin Wickoff

Montagem: Cecil B. DeMille

Direção artística: Wilfred Buckland

Iluminação: Howard Ewing (cf. folhas da Cinemateca)

Efeitos especiais de cor: A. Wickoff, Max Handschiegl, Loren Taylor (cf. folhas da Cinemateca)

Guarda-roupa: Miss Hofman (cf. folhas da Cinemateca)

Estreia em Portugal: O filme estreou em Portugal em 1917 ou 1918, em data não identificada. (cf. folhas da Cinemateca); 29 de março de 1926 (IMDB)

¹⁰³⁷ Ficha técnica elaborada com base na Internet Movie Database (IMBd) e em folhas informativas da Cinemateca Portuguesa [Ciclo Cecil B. DeMille, 1992, *Joan The Woman* (1916)].

Principais Intérpretes: Joan (Geraldine Farrar), Carlos VII (Raymond Hatton), Cauchon (Theodore Roberts) Eric Trent (Wallace Reid), General La Hire (Hobarth Bosworth)

Versão visualizada: *Joan the Woman*, versão integral *on-line* no You-Tube, em <http://video.google.com/videoplay?docid=8553799350590600480#> (parte 1) e <http://video.google.com/videoplay?docid=8553799350590600480#docid=-2297514443619194199> (parte 2), acedidos em 5 de outubro de 2011.

Título: *Os Dez Mandamentos* (1923)

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Jeanie Macpherson, a partir do Livro do Êxodo

Produção: Cecil B. DeMille para Adolph Zukor, Famous-Players Lasky e DeMille Paramount Pictures

Música original: Hugo Riesenfeld, Milan Roder

Fotografia: Bert Glennon, Edward Curtis, J. Peverell Marley, Fred Westerberg, Arch Stout, Donald Biddle Keyes, Ray Rennaham (coloração)

Montagem: Anne Bauchens

Direção artística: Paul Iribe

Guarda-roupa: Howard Greer, Clare West

Efeitos especiais: Roy Pomeroy

Estreia em Portugal: 19 dezembro 1927 (IMDB)

Principais Intérpretes do prólogo: Moses (Theodore Roberts), Ramses (Charles de Rochefort), Miriam (Estelle Taylor), mulher do faraó (Julia Faye), filho do faraó (Pat Moore), Aarão (James Neill), Dathan (Lawson Butt).

Versão visualizada: *The Ten Commandments* (1923) — The 50th Anniversary Collection, Paramount, A Viacom Company, 2006, edição com 3 DVD's.

Título: *O Rei dos Reis* (1927)¹⁰³⁸

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Jeanie Macpherson, Cecil B. DeMille, Denison Clift, Clifford Howard e Jack Jungmeyer, a partir dos quatro Evangelhos e da Santa Bíblia

Produção: Cecil B. DeMille Studio para Production Distribution Company/Cinema Corporation of America e Pathé Exchange

Música original: partitura original composta por Hugo Riesenfeld para a versão de 1928

Fotografia: J. Peverell Marley, Fred Westerberg e Jack A. Badaracco

Montagem: Anne Bauchens, Harold McLernon e Clifford Howard

Direção artística: Mitchell Leisen, Wilfred Buckland e Paul Iribe

Cenografia e décors: Theodore Dickson

Maquetas e «pre-designing»: Dan Sayre Groesbeck, Anton Grot, Edward Jewel, Julien Harrison e Harold Miles

Arquitetos: Paul G. Sprunck e Norman Osann

Guarda-roupa: Adrian, Earl Luick, Gwen Wakeling

Efeitos especiais: Howard A. Anderson

Color Photography: Technicolor

Duração: versão original de 1927 – 155 minutos; versão de 1928 – 112 minutos

Estreia em Portugal: 12 de março de 1928, cinema Politeama (Folhas da Cinemateca); 13 de março de 1928 (IMBD)

Principais Intérpretes: Jesus Cristo (H.B.Warner), Judas (Joseph Schilkraut), S. Pedro (Ernest Torrence), Virgem Maria (Dorothy Cumming), Caifás (Rudolph Schildkraut), Maria Madalena (Jacqueline

¹⁰³⁸ Ficha técnica elaborada a partir da IMBd (<http://www.imdb.com/title/tt0018054/>), das Folhas da Cinemateca (Ciclo Cecil B. DeMille, 1992, *O Rei dos Reis*) e da ficha técnica que integra o livro que acompanha a edição em DVD de *The King of Kings*, The Criterion Collection.

Logan), Pôncio Pilatos (Victor Varconi), a mulher adúltera (Viola Lewis), S. Tiago maior (James Neill), S. João (Joseph Striker), S. Mateus (Robert Edeson), St. André (David Imboden), S. Tomé (Sidney D'Albrook), S. Filipe (Charles Belcher), S. Bartolomeu (Clayton Packard), S. Simão (Robert Ellsworth), S. Tiago Menor (Charles Reque), S. Judas Tadeu (John T. Prince), Proculla (Majel Coleman), centurião (Montagu Love), Simão de Cireneia (William Boyd), S. Marcos (Mickey Moore), Barrabás (George Seigmann), o bom ladrão (Clarence Burton), o mau ladrão (James Mason), Lázaro (Kenneth Thompson), Satanás (Alan Brooks), Marta (Julia Faye), Maria (Josephine Norman), a criança cega (Muriel McCormac).

Versão visualizada: foram visualizadas as duas versões que integram a edição do filme em DVD, *The King of Kings*, USA, The Criterion Collection, 2004, edição em 2 DVD.

Título: *O Sinal da Cruz* (1932)

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Waldemar Young e Sidney Buchman com base na peça de Wilson Barret.

Produção: Cecil B. DeMille para Paramount Pictures

Música original: Rudolph G. Kopp

Fotografia: Karl Struss

Montagem: Anne Bauchens

Direção artística: Mitchell Leisen

Guarda-roupa: Mitchell Leisen

Duração: 121 minutos

Estreia em Portugal: 28 de dezembro de 1933, no Tivoli.

Principais Intérpretes: Marcus Superbus (Fredric March), Mercia (Elissa Landy), Poppaea (Claudette Colbert), Nero (Charles Laughton), Tigellinus (Ian Keith), Dacia (Vivian Toby), Favius (Harry Beresford), Glabrio (Ferdinand Gottschalk), Titus (Arthur Hohl), Ancaria (Joyzelle Joyner), Stephan (Tommy Conlon), Strabo

(Nat Pendleton), Licinius (William V. Mong), Tyros (Harold Healy), Viturius (Robert Alexander), Philodemus (Robert Manning).

Versão visualizada: The Sign of the Cross, The Cecil B. DeMille Collection, 5 discos, (Cleópatra/ The Crusades/ Four Frightened People/ Sign of the Cross/ Union Pacific), USA, Universal Home Video, 2006.

Título: *Cleópatra* (1934)¹⁰³⁹

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Bartlett Cormack, Waldemar Young e Vincent Lawrence

Produção: Cecil B. DeMille para Adolph Zukor e Paramount Pictures

Música original: Rudolph G. Kopp

Fotografia: Victor Milner

Montagem: Anne Bauchens e William Cameron Menzies (sequências de montagem)¹⁰⁴⁰

Direção artística e décors: Hans Dreier e Roland Anderson

Guarda-roupa: Travis Branton

Departamento artístico: Ralph Jester Michael D. Moore

Duração: 100 minutos

Estreia em Portugal: 31 de dezembro 1934, no Tivoli (cf. folhas da Cinemateca Portuguesa e IMDB)

Principais Intérpretes: Cleópatra (Claudette Colbert), Marco António (Henry Wilcoxon), Octávio (Ian Keith), Calpúrnia (Gertrude Michael), Herodes (Joseph Schildkraut), Enobarbus (C. Aubrey Smith), Cássio (Ian Maclaren), Júlio César (Warren William), Brutus (Arthur Hohl), Casca (Edwin Maxwell).

Versão visualizada: *Cleópatra*, DVD — Cinema Universal Classics, Versão restaurada digitalmente, editada em 2008.

¹⁰³⁹ Ficha técnica elaborada com base na IMBd, nas folhas da Cinemateca Portuguesa, Ciclo Cecil B. DeMille, *Cleópatra* (1934) e nos créditos de abertura do filme.

¹⁰⁴⁰ Birchard, Robert — *Cecil B. DeMille's Hollywood*, p. 275.

Título: *As Cruzadas* (1935)¹⁰⁴¹

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Harold Lamb, Waldemar Young e Dudley Nichols

Letras das Canções: Harold Lamb

Produção: Cecil B. DeMille para Adolph Zukor e Paramount Pictures

Música original: Rudolph G. Kopp; Milan Roder, para a cena final (Folhas da Cinemateca)

Fotografia: Victor Milner

Montagem: Anne Bauchens

Direção artística: Hans Dreier e Roland Anderson

Guarda-roupa: Travis Branton

Efeitos técnicos: Gordon Jennings

Duração: 125 minutos

Estreia em Portugal: 19 de dezembro de 1935, Politeama (cf. folhas da Cinemateca)

Principais Intérpretes: Berengaria (Loretta Young), Ricardo Coração de Leão (Henry Wilcoxon), Saladino (Ian Keith), o Eremita (C. Aubrey Smith), Alice de França (Katherine DeMille), Conrad de Montferrat (Joseph Schildkraut), Blondel (Alan Hale), Filipe de França (C. Henry Gordon), Sancho, rei de Navarra (George Barbier), o ferreiro (Montagu Love), Robert, conde de Leicester (Lumsden Hare), John, príncipe de Inlgaterra (Ramsay Hill), Hugo, duque de Burgúndia (William Farnum), Frederico, imperador dos alemães (Hobarth Bosworth), Karakoush (Pedro de Cordoba), monge (Misha Auer), emir (Jason Robards), árabe, vendedor de escravos (J. Carrol), Sverre, rei norueguês (Sven Hugo Bord), Leopoldo, duque da Áustria (Alberto Conti), Miguel, príncipe da

¹⁰⁴¹ Ficha técnica elaborada a partir do IMBD, das Folhas da Cinemateca Portuguesa, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992, *The Crusades* (1935) e dos créditos de abertura do filme.

Rússia (Paul Sotoff), Guilherme, rei da Sicília (Fred Malatesta),
rapariga cristã (Ann Sheridan)

Versão visualizada: *The Crusades*, The Cecil B. DeMille
Collection, 5 discos, (*Cleópatra/ The Crusades/ Four Frightened
People/ Sign of the Cross/ Union Pacific*), USA, Universal Home
Video, 2006.

Título: *Sansão e Dalila* (1949)¹⁰⁴²

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Jesse Lasky Jr. e Fredric M. Frank, a partir da novela
Judge and Fool de Vladimir Jabotinsky e baseado na Bíblia Sagrada,
Livro de Juízes 13-16.

Produção: Cecil B. DeMille para Paramount Pictures

Música original: Victor Young

Fotografia: George Barnes (Dir.)

Processos fotográficos: Farciot Edward

Fotografia da Terra Santa: Wallace Kelly

Efeitos especiais fotográficos: Paul Lerpae e Devereux
Jennings

Montagem: Anne Bauchens

Direção artística: Hans Dreier, Walter H. Tyler e John Meehan

Cenografia: Sam Comer e Ray Moyer

Guarda-roupa: Edith Head, Gile Steele, Dotothy Jeakins, Gwen
Wakeling e Elois W. Jenssen

Supervisão na maquilhagem: Wally Westmore

Coreografia: Theodore Kosloff

Efeitos especiais: Barney Wolff (IMBD), Gordon Jennings ¹⁰⁴³

Color: Technicolor, dirigida por Natalie Kalmus

Pesquisa: Henry Noerdlinger e Gladys Percey

¹⁰⁴² Ficha técnica elaborada a partir da IMBd, das folhas da Cinemateca Portuguesa,
[Ciclo Cecil B. DeMille, 1992 — *Samson and Delilah* (1949)] e dos créditos do filme.

¹⁰⁴³ Eyman, Scott — *Idem*, p. 292.

Estreia em Portugal: 16 de fevereiro de 1951, cinema Édén (IMBD e Folhas da Cinemateca)

Principais Intérpretes: Delilah (Hedy Lamarr), Samson (Victor Mature), Saran de Gaza (George Sanders), Semadar (Angela Lansbury), Athur (Henry Wilcoxon), Miriam (Olive Deering), Haisham (Julia Faye), Saul (Russel Tamblyn), Tubal (William Farnum), mercador filisteu (Arthur Q. Bryan), Hazelelponit (Fay Holden)

Versão visualizada: *Sansão e Dalila*, DVD, Brasil, Classic Line, 2002.

Título: *Os Dez Mandamentos* (1956)¹⁰⁴⁴

Realizador: Cecil B. DeMille

Argumento: Aeneas Mackenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss e Fredric M. Frank, a partir dos romances *Prince of Egypt* de Dorothy Clark Wilson, *Pillar of Fire* de J. H. Ingraham e *On Eagle's Wings*, de G.E. Southon

Produção: Cecil B. DeMille para Paramount Pictures (Henry Wilcoxon foi produtor associado)

Música original: Elmer Bernstein

Fotografia: Loyal Grigs, Peverell Marley, John Warren e W. Wallace Kelly, Richard Mueller (consultor de Technicolor)

Montagem: Anne Bauchens

Direção artística: Hal Pereira, Walter Tyler e Albert Nozaki

Decoração dos cenários: Sam Comer, Ray Moyer

Construção de cenários: Jerry Cook

Coreografia: Leroy Prinz, Ruth Godfrey

Maquilhagem: Wally Westmore (supervisão)

Estilista cabelo: Nellie Manley

¹⁰⁴⁴ Ficha técnica elaborada a partir da IMBd, das folhas da Cinemateca [Ciclo Cecil B. DeMille, 1990, *The Ten Commandments* (1956)] e dos créditos do filme.

Guarda-roupa: Edith Head, Ralph Jester, John Jensen, Dorothy Jeakins, Arnold Friberg

Efeitos especiais fotográficos: John P. Fulton

Estreia em Portugal: 1 de outubro de 1958, cinema Império (Folhas da Cinemateca)

Principais Intérpretes: Moisés/Voz de Deus (Charlton Heston), Ramses (Yul Brynner), Nefretiri (Ann Baxter), Dathan (Edward G. Robinson), Sephora (Yvonne de Carlo), Lilia (Debra Paget), Joshua (John Derek), Sethi (Cedric Hardwick), Bithiah (Nina Foch), Yochabel (Martha Scott), Memnet (Judith Anderson), Baka (Vincent Price), Aaron (John Carradine), Miriam (Olive Deering), Jannes (Douglas Dumbrille), Abiram (Frank DeCova), Pentaur (Henry Wilcoxon), Jethro (Edward Franz), Mered (Donald Curtis), Amminabad (H.B. Warner), Elisheba (Julia Faye), Bébé Moisés (Fraser Clark Heston), filha de Jethro (Lisa Mitchell), filha de Jethro (Noelle Williams), filha de Jethro (Joana Merlin), filha de Jethro (Pat Richard), filha de Jethro (Joyce Vanderveen), filha de Jethro (Diane Hall), condutor do carro de Ramsés (Abbas El Boughdadly), O Cego (Joh Miljan), Ramses I (Ian Keith), Eleazar (Paul de Rolf), Rei da Etiópia (Woody Strode), Gershom (Tommy Duran), filho de Rameses (Eugene Mazzola), Korah (Ramsay Hill), mulher de Korah (Joan Woodbury), princesa Tharbis (Esther Brown), narrador (Cecil B. DeMille)

Versão visualizada: *The Ten Commandments* (1923) – The 50th Anniversary Collection, USA, Paramount, A Viacom Company, 2006, edição com 3 DVD's.

(Página deixada propositadamente em branco)

**OUTROS FILMES DE CECIL B. DEMILLE A QUE
SE FEZ REFERÊNCIA:**

The Virginian (1914)
Carmen (1915)
The Cheat (1915)
The Woman God Forgot (1917)
Male and Female (1919)
Don't Change your Husband (1919)
Manslaughter (1922)
Adam's Rib (1923)
The Golden Bed (1925)
The Godless Girl (1928)
Madam Satan (1930)
This Day and Age (1933)
The Plainsman (1936)
The Buccaneer (1938)
Union Pacific (1939)
North West Mounted Police (1940)
Reap the Wild Wind (1942)
The Story of Dr. Wassel (1944)
Unconquered (1947)
The Greatest Show on Earth (1952)

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

- ABEL, Richard (ed.) — *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Taylor and Francis, 2005.
- ABERTH, John — *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York: Routledge, 2003.
- AIRLIE, Stuart — «Strange eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema», In *Lineban*. Peter and Nelson, Janet L.(ed.) — *The Medieval World*. vol. 10. New York: Routledge, 2003.
- ANDERSON, Gillian B. — «Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: the Effect of Opera on Film and Film on Opera in 1915», In Davies, Ann — *Carmen: from Silent Film to MTV*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005.
- ANDRADE, José Navarro — *The Sign of the Cross*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.
- ANKER, Roy M. — *Catching Light – Looking for God in the Movies*. Michigan: Wm. B. Eerdmanns Pub. Co., 2004.
- ANTONIO RAMÍREZ, Juan — *La Arquitectura en el Cine – Hollywood La Edad de Oro*. Madrid: Alianza editorial, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo — *Il Revival*. Milan: Gabriele Mazzotta, 1974.
- ARNOLD, Dieter, STRUDWICK, Nigel e STRUDWICK, Helen — *The Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture*. London: IB Tauris, 2003.
- ASSMAN, Jan — *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- ASTELL, Ann W. e WHEELER, Bonnie — *Joan of Arc and Spirituality*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2003.
- AUMONT, Jacques — *A Imagem*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.
- AUMONT, J. e MARIE, Michel — *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- AURELI, Martin — *The Plantagenet Empire (1154-1224)*. Harlow: Pearson-Longman, 2007.
- AVELAR, Mário (1) — «Os founding fathers e a memória dos clássicos – o passado no presente». Lisboa: Universidade Aberta, 2005, pp. 273-282. Disponível em <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/104002/292/1/livro-FINAL%20273-282%20PDF-RED.pdf>.

- AVELAR, Mário (2) — «América: uma retórica do consenso?». *Diário de Notícias: Opinião*, 30/11/2011.
- BABINGTON, Bruce e EVANS, Peter Williams — *Biblical Epics: Sacred Narrative in Hollywood Cinema*. New York: University Press, 1993.
- BAÉZ, Fernando e LÉO, Fernando Baez — *História Universal da Destruição dos Livros: das Tábuas Sumérias à Guerra no Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2006.
- BAINBRIDGE, John — «Samson, Delilah and DeMille». *Life*, 5, dezembro 1949. Ed. Time Inc, pp 142-149. Disponível em http://books.google.pt/books?id=VkEEAA AAMBAJ&pg=PA143&dq=samson+demille&lr=&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=0&ei=2m9XS_GdD4iUyATek62vCQ&cd=1#v=onepage&q=samson%20demille&f=true. [Consultado em 14/04/2010].
- BAKKER, Freek L. — *The Challenge of the Silver Screen: An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus, Rama, Buddha and Mubamma*. Leiden: Brill, 2009.
- BALLESTER, César — «Arquitectura y Pintura en El Rey de Reyes de Cecil B. DeMille». *AGR: coleccionistas de cine*, n.º 9, março de 2001.
- BAPTISTA, Maria Manuel — «Estudos Culturais: o quê e o como da investigação», In *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*, n.º spécial, automne/hiver, 2009.
- BARAHONA, Fernando Alonso — *Cecil B. DeMille*. Barcelona: C.I.E.L.H., 1991.
- BARBOSA, Pedro — *Metamorfoses do Real: Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1995.
- BARNWELL, Jane — *Production Design: Architects of the Screen*. London: Wallflower Press, 2004.
- BARRIOS, Richard — *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. New York: Routledge, 2002.
- BARTHES, Roland — *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTON, John e MUDDIMAN, John — *The Oxford Bible Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BASÍLIO, Kelly (coord.) — *Concerto das Artes*. Lisboa: Campo das Letras, 2007.
- BASINGER, Jeanine — *Silent Stars*. Hanover: Wesleyan University Press, 1999.
- BASTIDE, Bernard — *Les Dix Commandements: d'une version à l'autre*. Paris: La Cinémathèque Française, 2009. Disponível em <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=296>.
- BAUDOT, François — *Moda do Século*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean — *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BEAUREGARD, Raphaëlle Costa de — «Authority, Protestantism and Cecil B. DeMille's early Silent Films (1913-1923)». In *Anglophobia: French Journal of English Studies: Protestantisme(s) et autorité*. Caliban: Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- BEAUSSART, François-Gerôme — «Mass Media et Moyen Âge: à propos du film: Excalibur», *Médiévaux*. 1982, vol. 1. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/search/?p_p_action=1&. [Consultado em 05/11/2009].

- BENSON, Michael T. — *Harry S. Truman and the Founding of Israel*. Wesport: Greenwood Publishing Group, 1997.
- BERCOVITCH, SACVAN — *The American Jeremiad*. Madison: University of Wisconsin, 1978. Disponível em http://people.fas.harvard.edu/~bercovit/articles/Jeremiad_ASPT.pdf.
- BERNARDI, Daniel (ed.) — *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- BERNSTEIN, Elmer — «The Ten Commandments», *Film and TV Music*. 1956, vol. XVI, n.º 2, p. 4. Disponível em <http://www.archive.org/details/filmandtvmusic1617natirich>. [Consultado em 20/2/2011].
- BERNSTEIN, Leonard — «Young People's Concert: What is a Mode?», 1966. Disponível em http://www.leonard.bernstein.com/ypc_script_what_is_a_mode.htm. [Consultado em 22/02/2011].
- BERNSTEIN, Matthew — *Walter Wanger, Hollywood Independent*. Indianópolis: University of Minnesota Press, 2000.
- BERNSTEIN, Susan David e Michie, Elsie Browning — *Victorian Vulgarity: Taste in Verbal and Visual Culture*. Farnham: Ashgate Publishing Lmt, 2009.
- BERTHOMIEU, Pierre — *Hollywood Classique – Le temps des géants*. Nîmes: Editions Rouge Profond, 2009.
- BIALE, David — *Eros and the Jews: from Biblical Israel to Contemporary America*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Bíblia Sagrada* — *Santos Evangelhos*. Braga: Edições Theologica, 1994.
- Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, 5.ª ed. revista sob a direção de Herculano Alves, 2008.
- BIEMA, David Van — «In Search of Moses». *Time Magazine*, 14 de dezembro, 1998. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,989815,00.html>. [Consultado em 30/07/2007].
- BIRCHARD, Robert (1) — *Cecil B. DeMille's Hollywood*. Lexington: Kentucky University Press, 2004.
- BIRCHARD Robert (2) — «He is a true artist». *American Cinematographer*. agosto de 2004. Disponível em <http://www.theasc.com/magazine/aug04/artist/page1.html>. [Consultado em 18/11/2010].
- BIZOT, Chantal — *O Interior dos Pavilhões de 1925 – entre a contenção e a audácia*. In Catálogo *Art Déco – 1925*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009.
- BLACK, Gregory D. — *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BLAETZ, Robin — *Visions of the Maid: Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- BLOCH, Raymond e COUSIN, Jean — *Roma e o seu Destino*. Lisboa: Cosmos, 1964.
- BODINGER, Martin — «Le Mythe de Néron: De L'Apocalypse de Saint Jean au Talmud de Babylone». *Revue d'Histoire des Religions*, vol. 206, n.º 206-1, 1989. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1989_num_206_1_1854. [Consultado em 05/07/2009].

- BOIME, Abert (1) — *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- BOIME, Abert (2) — *Painted Pomp: setting the World on Fire*. dezembro de 1986. Disponível em <http://www.albertboime.com/Articles/59.pdf>. [Consultado em 15/12/2011].
- BOND, Helen Catherine — *Caiaphas: Friend of Rome and Judge of Jesus?*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2004.
- BORGES, Jorge Luis — *A Personal Anthology*. New York: Grove Press, 1967.
- BORGES, Jorge Luís e COZARINSKY, Edgardo — *Do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- BOURGET, Jean-Loup — «Si Moïse fut Égyptien (Freud)». *Positif* n.º 284, outubro de 1984.
- BRATTON, Susan — *Environmental values in Christian Art*. New York: State University of New York Press, 2008.
- BRETEQUE, François Amy de la — *L'Imaginaire Médiéval dans le Cinéma Occidental*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- BRISLANCE, Marie-France e MORIN, Jean-Claude — *Gramática do Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- BRITT, Brian M. (1) — *Rewriting Moses: the Narrative Eclipse of the Text*. New York: Continuum International Publishing Group, 2004. <http://fontes.lstc.edu/~rklein/Doc5/mosesmyth.htm>. [Consultado em 16/11/2010].
- BRITT, Brian M. (2) — *The Moses Myth, Beyond Biblical History*. Blacksburg: Virginia Polytechnic Institute and State University, 2004. Disponível em <http://fontes.lstc.edu/~rklein/Doc5/mosesmyth.htm>. [Consultado em 16/11/2010].
- BROWN, Royal S. — *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- BRUNHAMMER, Yvonne — «1925- A maratona das artes da casa». In Catálogo *Art Déco - 1925*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009.
- BUHLER, James, FLYNN, Caryl e NEUMEYER, David — *Music and Cinema*. Midletown: Wesleyan University Press, 2000.
- BURKE, Peter — *Eyewitnessing: The Uses of Image as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.
- BURKETT, Delbert (ed.) — *The Blackwell Companion to Jesus*. Hoboken: Blackwell, 2011.
- BURSTEIN, Daniel e KEIJZER, Arne J. — *A Verdadeira História de Maria Madalena: os Segredos da Mulher mais Instigante da Bíblia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURY, J.B. — *Selected Essays*. 1930. Disponível em http://books.google.pt/books?id=FtxM_1fBrTEC&pg=PA60&lpq=PA60&dq=bury+Cleópatra's+nose&source=bl&ots=Wxphq4hz47&sig=X_dVz7hKv9Yfgr1D_A7h9KbQgn0&hl=pt-PT&sa=X&ei=CokuT8b1JceI8gOamcH4Dg&ved=0CC4Q6AEwAQ#v=onepage&q=bury%20Cleópatra's%20nose&f=false. [Consultado em 05/02/2012].
- CALHOUN, Charles William (ed.) — *The Gilded Age: Perspectives on the Origins of Modern America*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2007.

- CALLAHAN, Vicki — *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- CAMPBELL, Joseph — *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press, 1993.
- CANJELS, Rudmer — *Distributing Silent Films Serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York: Routledge, 2011.
- CANO ALONSO, Pedro Luis (1) — «Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: La vida íntima de Marco Antonio y Cleópatra y El Reñidero». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 1998.
- CANO ALONSO, Pedro Luis (2) — «La épica Cristiana: una tradición cinematográfica». *Revista de Estudios Latinos* (RELat) 4, 2004.
- CANTWELL, Timothy — «A Modern Construct: The Use of the Crusades as Political Propaganda». *Alpha CHI Recorder*. Vol 52, n.º 1, 2009.
- CARDOSO, Abílio Hernandez — «O cinema, a ficção e a História». *Fórum Media, Revista de Comunicação Social da ESEV*. s.d. Disponível em http://www.ipv.pt/forummedia/ec_4.htm. [Consultado em 24/07/2011].
- CARVALHO, José Carlos — «O grande código bíblico entre descodificações e interconexões». In *Via Spiritus Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. 12, 2005. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3428.pdf>. [Consultado em 28/04/2010].
- CARVALHO, Mário Vieira de — «O Orientalismo na Música». *O Orientalismo em Portugal: séculos XVI-XX*. Porto: INAPA, 1999.
- CASEY, Steven — *Cautious Crusade, Franklin D. Roosevelt, American Public Opinion and the War against Nazi Germany*. New York: Oxford University Press, 2001.
- CATROGA, Fernando — «A História começa a Oriente». In *O Orientalismo em Portugal séculos XVI XX*. Porto: INAPA, 1999.
- CAUTE, David — *The Dancer defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. New York: Oxford University Press, 2003.
- CHARLES- ROUX, Edmonde — *A Era Channel*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.
- CHIERICHETTI, David — *Mitchell Leisen – Director de Hollywood*. San Sebastián: Filmoteca Española, 1997.
- CHIMISSO, Christina — «Painting an Icon: Gaston Bachelard and the Philosophical Beard». In Kusch, Martin (ed.) – *The Sociology of Philosophical Knowledge*, Springer, 2000.
- CHOUVAU, Michel e LORTON, David — *Cleópatra: Beyond the Myth*. New York: Cornell University Press, 2004.
- CHRISTIANSON, Eric S. — «The Big Sleep: Strategic Ambiguity in Judges 4-5 and in Classic Film noir». EXUM. J, Cheryl. Rettelings: *The Bible in Literature, Music, Arte and Film*. Leiden: Brill, 2007, p. 169-18.
- CLARK, John James — *Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Western Thought*. New York: Routledge, 1997.
- CLARK, Stuart — *The Annales School: The Annales School and Historical Studies: Critical Assesments*. New York: Taylor and Francis, 1999.

- CLAVERAS, Monserrat — *La Pasión de Cristo en el Cine*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.
- CLELAND, Liza, HARLOW, Mary e LLEWELLIN-JONES, Lloyd — *The Clothed Body in the Ancient World*. Oxford: Oxbow Books.
- COHAN, Steven — *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- COLAS, Damien — «Algumas palavras sobre a música». *Die Entführung aus dem Serail*. Lisboa: Teatro Nacional de São Carlos, 2005.
- COLBERT, Claudette — «Cecil B. DeMille». *Cinéfilo*. [suplemento semanal]. *O Século*. ed. António Maria Lopes, ano 9, n.º 443, 13 de fevereiro de 1937.
- COLLINGWOOD, R.G. — *A Ideia de História*. Lisboa: Presença, s.d.
- CONDON, Suzanne — *How Hollywood manipulates History through Costume*. [BA Dissertation]. Portsmouth: University of Portsmouth, 2007.
- COOPER, Mark Garrett — *Love Rules: Silent Hollywood and the Rise of Managerial Class*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- COSANDEY, Roland, GAUDREAULT, André e GUNNING, Tom — *Une Invention du Diable? Cinéma des Premiers Temps et Religion*. Sante Foy: Presses Université Laval, 1992.
- COSTA, João Bénard da — *Cleópatra*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1991.
- COSTA, João Bénard da — *O Rei dos Reis*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.
- COSTA, João Bénard da — *The Ten Commandments (1956)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Folhas da Cinemateca, 1990.
- COUSINS, Mark — *Biografia do Filme*. Lisboa: Plátano Editora, 2005.
- CRANFIELD, Ingrid — *Art Deco House Style: an Architectural an Interior Sourcebook*. Devon: David & Charles Book, 2004.
- CRENSHAW, James L. — *Samson: a Secret Betrayed, a Vow Ignored*. Atlanta: John Knox Press, 1978.
- CRONIN, Michael — *Translation goes to the Movies*. New York: Taylor & Francis, 2009.
- CUNHA, Paulo — *As Narrativas Históricas do Cinema Português durante o Estado Novo (1932-1974)*. Disponível em <http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/paulo.pdf>. [Consultado em 28/04/2010].
- CURL, James Stevens — *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*. New York: Routledge, 2005.
- CURTHOYS, Ann e DOCKER, John — *Is History Fiction?* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- DALLEK, Robert — *Franklin D. Roosevelt and American Policy: 1932-1945*. New York: Oxford University Press, 1995.
- DEBAUCHE, Leslie Midkiff — *Reel Patriotism: the Movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- DECAUX, Alain — *A Revolução da Cruz: Nero e os Cristãos*. Lisboa: Paulus Editora, 2009.

- DELEUZE, Gilles — *A Imagem-Movimento, Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DEMILLE, Cecil B. (1) — *Motion Picture Directing*, comunicação de 26 de abril de 1927. Cambridge: Harvard University. Disponível em: http://www.cinema web.com/silentfilm/bookshelf/10_cbd_4.htm; http://ericweiler.com/filmandtv/the_documents/the_files/articles_and_interviews_and_info/Motion%20Picture%20Directing%20By%20Cecil%20B.%20DeMille.pdf. [Consultado em 05/07/2009].
- DEMILLE, Cecil B. (2) — *The Screen as a Religious Teacher*, 1927. Disponível em www.wabashunter.wabash.edu/syllabi/w/weisen/eld/Rel160/screen_as_teacher.html. [Consultado em 05/07/2009].
- DEMILLE, Cecil B. (3) — «A questão sexual no cinema». *Cinéfilo*. [suplemento semanal]. *O Século*, n.º 74. Lisboa: ed. António Maria Lopes. Ano 2, 18 de janeiro de 1930.
- DEMILLE, Cecil B. (4) — «Introduction». In Noerdlinger, Henry — *Moses in Egypt*. Los Angeles: University of California Press, 1956.
- DEMILLE, Cecil B. (5) — *The Autobiography*. (ed. por Donald Hayne), 1959. Disponível em http://www.archive.org/stream/autobiographyofc006995mbp/autobiographyofc006995mbp_djvu.txt. [Consultado em 22/11/2011].
- DEMILLE, Cecil B. (6) — *Mis Diez Mandamientos*. Madrid: Ediciones JC, 2005.
- DEMILLE, Cecil B. (7) — *Memorias*. Madrid: Ediciones JC, 2005.
- DENON, Dominique Vivant — *Viagem ao Alto e ao Baixo Egito*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2004.
- Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.
- DICK, Bernard F. — *The Star-Spangled Screen: the American World War II film*. Lexington: University Press of Kentucky, 1996.
- DIECKHOFF, Alain — *The Invention of a Nation: Zionist Thought and the making of a Modern Israel*. London: C. Hurst and Co. Publishers Ltd., 2003.
- DIKOVITSKAYA, Margarita — *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge: M.I.T., 2005.
- DJIKSTRA, Bram — *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- DOHERTY, Thomas Patrick — *Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- DRIVER, Martha W., RAY, Sid — *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson: McFarland, 2004.
- DROWNE, Kathleen Morgan e HUBER, Patrick — *The 1920's*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- DUBY, Georges — *The Three Orders: Feudal Society Imagined*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- DUPUY, Pascal — «Histoire et Cinéma. Du Cinéma à l'Histoire». In, *L'Homme et la société*. N.º 142, pp. 91-107. 2001. Disponível em http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHS&ID_NUMPUBLIE=LHS_142&ID_ARTICLE=LHS_142_0091. [Consultado em 29/12/2009].
- ECHART, Pablo — *La Comedia Romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005.

- ECO, Umberto (1) — *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto (2) — *Viagem na Irrealidade Quotidiana*. Lisboa: Difel, 1986
- ECO, Umberto (3) — *O Pêndulo de Foucault*. Lisboa: Difel, 1988.
- ECO, Umberto (4) — *Sobre os Espelhos e outros Ensaios*. Lisboa: Difel, 1990.
- ECO, Umberto (5) — *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2004.
- ECO, Umberto (6) — *A Vertigem das Listas*. Lisboa: Difel, 2009.
- EHRENS, Patricia — *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- ELIADE, Mircea — *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*. Orlando: Harcourt. Inc., 1987.
- ELKINS, James — *Visual Studies: a Skeptical Introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2003.
- ELLEY, Derek — *The Epic Film: Myth and History*. New York: Routledge, 1984.
- ELLIOTT, Bridget — «Art Deco Worlds in a Tomb: Reanimating Egypt in Modern(ist) Visual Culture». *South Central Review*, Vol. 25, n.º 1, 2008, pp 114-135. Disponível em http://muse.jhu.edu/journals/south_central_review/v025/25.1elliott.html#FOOT6. [Consultado em 05/07/2009].
- ELRIDGE, David — *Hollywood's History Films*. London: I.B.Tauris, 2006.
- ENGELN, Leen e Winkel, Roel Vande — *Perspectives on European Film and History*. Gent: Academie Press, 2007.
- ERIC, Zafran, ROSENBLUM, Robert e SMALL, Lisa — *Fantasy and Faith: the Art of Gustave Doré*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- ERSKINE, Andrew (ed.) — *A Companion to Ancient History, Blackwell companions to the Ancient World*. Oboken: John Wiley and Sons, 2009.
- EWEN, Stewart e EWEN, Elisabeth — *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.
- EXUM, J. Cheryl (1) — «Lethal Women 2: Reflexions on Delilah and her incarnation as Liz Hurley». In O'KANE, Martin — *Borders, Boundaries and the Bible*. London: Sheffield Academie Press, 2002. pp. 254-273.
- EXUM, J. Cheryl (2) — *Rettelings: The Bible in Music, Art and Film*. Leyden: Brill, 2008, p. 173.
- EYMAN, Scott — *Empire of Dreams: the Epic Life of Cecil B. DeMille*. New York: Simon and Schuster, 2010.
- FAURE, Elie — *Função do Cinema e das Outras Artes*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2010.
- FAVRE, Pierre — «Thuillier (Jacques), peut-on parler d'une Peinture «Pompier»?». *Revue Française de Sociologie*. Vol. 27, n.º 27-3, 1986. p. 569. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2335. [Consultado em 15/12/2011].
- FEILER, Bruce — «How Moses Shaped America». *Time*, 12 outubro 2009. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1927303,00.html>. [Consultado em 16/08/2010].

- FELDMAN, Louis — «Josephus' Portrait of Moses» *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 82, n.º 3-4, 1992. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1454861>. [Consultado em 15/10/2010].
- FERREIRA, Luísa de Nazaré, RODRIGUES, Nuno Simões, RODRIGUES, Paulo Simões — *Plutarco e as Artes: Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.
- FERREIRA, Manuel Cintra (1) — *As Cruzadas*, 1935. Lisboa: Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, dezembro 1991.
- FERREIRA, Manuel Cintra (2) — *Joan The Woman*. Lisboa: Folhas da Cinemateca, Ciclo Cecil B. DeMille, 1992.
- FERRO, Marc (1) — *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1977.
- FERRO, Marc (2) — *El Cine, una Visión de la Historia*. Madrid: Akai, 2008 (versão original francesa publicada em 2003).
- FÍLON DE ALEXANDRIA — *Philo of Alexandria. On the Life of Moses, by Charles Duke Yonge*. London: H. G. Bohn, 1854-1890. Disponível em <http://www.earlychristianwritings.com/yonge/books.html>. [Consultado em 15/10/2010].
- FINKELSTEIN, Israel e SILBERMAN, Neil Asher — *The Bible Unearthed: Archeology's new Vision of Ancient Israel and the Origin of Sacred Texts*. New York: Simon and Shuster, 2001.
- FINLER, Joel Waldo — *The Hollywood Story*. London: Wallflower Press, 2003.
- FISCHER, Lucy (ed.) — *American Cinema of the Twenties: Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.
- FLEMING, E.J. — *Wallace Reid: the Life and Death of an Hollywood Idol*. Jefferson: McFarland, 2007.
- FLEMMING, John e HONOUR, Hugh — *A World History of Art*. London: Lawrence King Publishing, 2005.
- FORD, Elisabeth e MITCHELL, Deborah C. — *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.
- FRANCAVIGLIA, Richard V. — «Crusaders and Saracens — The persistence of Orientalism in Historically themed Motion Pictures about the Middle East». In *Lights, Camera, History: portraying the Past in Film*, College Station, Texas: Texas A&M University Press, 2007.
- FRASER, George MacDonald — *The Hollywood History of the World*. London: Michael Joseph Ltd, 1988.
- FREUD, Sigmund — *Moisés e o Monoteísmo*. Lisboa: Imago, 1990.
- FRIEDRICH, Otto — *City of Nets: a portrait of Hollywood in the 1940's*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- FUTRELL, Alison — *The Roman Games: Historical Sources in Translation*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2006.
- GAINES, Jane M. — «On Wearing the film *Madam Satan* (1930)». Bruzzi, Stella e Gibson, Pamela Church — *Fashion Cultures: theories, explorations and analysis*. New York: Routledge, 2000.

- GARRIDO MORENO, Javier — «El anfiteatro: una oscura imagen de la antigua Roma». *Berceo*. 149, 2005.
- GERMANN, Georg — *Gothic Revival in Europe and Britain Sources, Influences and Ideas*. London: Lund Humphries Publishers Limited, 1972.
- GHERCHANOC, Florence e HUET, Valérie — *S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (I). Pratiques Politiques et Culturelles du Vêtement*. Essai historiographique. *Revue Historique*. Paris: P.U.F., 2007. Disponível em http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RHIS_071_0003&DocId=109754&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&HitCount=3&hits=293f+293e+293d+0&fileext=html#hit1. [Consultado em 9/02/2012].
- GIL, Isabel Capeloa (1) — «O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã». *Comunicação & Cultura*, n.º 6. Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Lisboa: BonD, Bicho-do-mato, 2008.
- GIL, Isabel Capeloa (2) — *Literacia Visual: estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- GILSON, Étienne — *Peinture et Réalité*. Paris: Vrin, 1998.
- GIMEKEN, Jaap Van — *Screening Difference: how Hollywood's Blockbuster Films imagine Race, Ethnicity and Culture*. Maryland: Rowman and Littlefield, 2007.
- GOFF, Phillip — *The Blackwell Companion to Religion in America*. Hoboken and New Jersey: Blackwell Lmt., 2010.
- GOLDBERG, Robert Allen — *America in the Twenties*. New York: Syracuse University Press, 2003.
- GOLDHILL, Simon — *Amor, Sexo e Tragédia: a Contemporaneidade do Classicismo*. Lisboa: Aletheia Editores, 2006.
- GONZALÈS, Antonio (1) — «L'antiquité revisitée: mythes et référents culturels pour une culture classique de masse». *Gerión: Revista de Historia Antigua*. Vol. Extra. Madrid: Universidade Complutense, 2007.
- GONZALÈS, Antonio (2) — «La Fresque et L'Imposture: Le Peplum: un genre cinématographique que se débat entre Histoire et Imaginaire». In LÉVÊQUE, Pierre Mélanges — *Anthropologie et Société*, 5 Paris: PUF, 1988, pp. 133-160.
- GOODMAN, Martin, COHEN, Jeremy e SORKIN, David (ed.) — *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. New York: The Oxford University Press, 2002.
- GRACE, Pamela — *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*. Hoboken and New Jersey: John Wiley and Sons, Blackwell, 2009.
- GRAULICH, Melody e TATUM, Stephen — *Reading the Virginian in the New West*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- GRIEVESON, Lee e KRAMER, Peter — *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge, 2004.
- GRILO, João Mário — *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri – F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- GRIMAL, Pierre (1) — «Le De Clementia et la Royauté Solaire de Néron». *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: Éditions

- Klincksieck, 1972, pp 225-230. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_00650536_1972_num_116_1_12743. [Consultado em 4/07/2009].
- GRIMAL, Pierre (2) — *A Civilização Romana*. Lisboa: Ed. 70, 1993.
- GRINDON, Leger — *Shadows on the Past – Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1994.
- GUNNING, Tom — *D.W. Griffith and the origins of American Narrative Film: the Early Years at Biograph*. Illinois: University of Illinois Press, 1994.
- GUREVITCH, Aaron J. — «Medieval Culture and Mentality according to the New French Historiography» In Clark, Stuart — *The Annales School: The Annales School and Historical Studies: Critical Assesments*. New York: Taylor and Francis, 1999.
- GUZMAN, Diane — *Elisabeth Titzel Riefstahl: Breaking Ground: Women in Old World Archaeology*. 2004. Disponível em http://www.brown.edu/Research/Breaking_Ground/bios/Riefstahl_Elizabeth%20Titzel.pdf. [Consultado em 04/04/2010].
- HALL, Sheldon e NEALE, Stephen — *Epics, Spectacles and Blockbusters: a Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- HALLIWELL, Martin — *American Culture in the Fifties*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- HAMER, Mary — *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation*. London: Routledge, 1993.
- HAMNETT, Brian — *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Rrepresentations of Reality in History & Fiction*. New York: Oxford University Press, 2011.
- HANSEN, Miriam — *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- HARRIS, Neil — *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- HARTSOCK, Chad — *Sight and Blindness in Luke-Acts: the Use of Physical Features in Characterization*. Leiden: Brill, 2008
- HAWASS, Zahi. A. — *The Golden Age of Tutankhamun*. Cairo: American University in Cairo Press, 2004.
- HAWES, William — *Caligula and the Fight for Artistic Freedom: the Making, Marketing and Impact of the Bob Guccione film*. Jefferson: McFarland, 2008.
- HAYDOCK, Nickolas e RISDEN, E. L. — *Hollywood in the Holy Land: Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. Jefferson: McFarland, 2009.
- HEERS, Jacques — *A Idade Média, uma Impostura*. Porto: Asa, 1994.
- HEIMLICH, Evan Samuel — *Divination by «The Ten Commandments»: its Rhetorics and Their Genealogies*. Buffalo: State University of New York at Buffalo (1993), 2007.
- HEISNER, Beverly — *Production Design in the Contemporary American Film: A Critical Study of 23 movies and their Designers*. Jefferson: McFarland, 2004.
- HERNANDÉZ, Ruiz — *Escenarios de la Fantasia*. Zaragoza: Universidade de Zaragoza, 1990.

- HIGASHI, Sumiko — *Cecil B. DeMille and the American Culture: the Silent Era*. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- HIGHAM, Charles — *Cecil B. DeMille*. New York: Da Capo Press Inc., 1973.
- HILLERBRAND, Hans J. — «Christology». *Encyclopedia Britannica online*. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/115761/Christology>. [Consultado em 17/09/2010].
- HOCKNEY, David — *O Conhecimento Secreto: redescobrimdo as Técnicas perdidas dos Grandes Mestres*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- HUBBERT, Jolie — *Celluloid Symphonies: text and Contexts in Film Music History*. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- HUGHES-WARRINGTON, Marnie — *History goes to the Movies: studying History on Film*. London: Routledge, 2007.
- HUMPHRIES-BROOKS, Stephenson — *Cinematic Saviour: bollywood's making of the American Christ*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006.
- HUNT, Patrick — «Andrea Mantegna's Samson and Delilah». *Philolog Classics Connections: commentary and critique*. 2006. Disponível em http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/02/andrea_mantegnas_samson_andde.html. [Consultado em 17/09/2010].
- HUYGHE, René — *Os Poderes da Imagem*, Lisboa: Bertrand, 1965.
- IGGERS, Georg, WANG, Q. Edward e MUKHERJEE, Supriya — *A Global History of Modern Historiography*. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2008.
- IGGERS, George G. — *Historiography in the Twentieth Century: from Scientific Objectivity to the Post-Modern Challenge*. Midletown: Weisleyan University Press, 1997.
- Imagem*, n.º 109. João Navarro (redactor-chefe). Lisboa: Bertrand, 1 janeiro de 1935.
- IZOD, John — *Myth, Mind and the Screen: Understanding the Heroes of our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- JABLON, Howard — *Crossroads of Decision: The State Department and Foreign Policy, 1933-1937*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.
- JOE, Jeongwon e GILMAN, Sander L. — *Wagner and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- JOHNSTON, Robert K. (1) — *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids: Baker Academic, 2006.
- JOHNSTON, Robert K. (2) — *Reframing Theology and Film: new focus for an Emerging Discipline* (editado por R.K. Johnston). Grand Rapids: Baker Academic, 2007.
- JOLY, Fábio Duarte — *Suetônio e a Tradição Historiográfica Senatorial: uma Leitura da Vida de Nero*. 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010190742005000200005&script=sci_arttext. [Consultado em 30/06/2009]
- JORGE, Marcelo Gonczarowska — «Comentário a «Peut-on parler d'une peinture pompier?» de Jacques Thuillier». *19&20*. Rio de janeiro: vol. VI, n.º 2, Abr./Jun. 2011. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj.htm. [Consultado em 14/12/2011].

- JORGE, José Duarte Gorjão — «Cinema e Arquitectura». In *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- JOSEFO, Flávio — *Josephus, Flavius: Jewish Antiquities*. London: Wordsworth Editions, 2006.
- JOUCAVIEL, Kinga — *Quo Vadis?: Contexte Historique, Littéraire et Artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- JUNG, Carl Gustav — *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.
- KAPLAN, Stephan — «Samson and Delilah». *The Harvard Crimson*. April 27, 1968. Disponível em <http://www.thecrimson.com/article/1968/4/27/samson-and-delilah-pbthtwenty-years-ago/>.
- KARLIN, Fred, WRIGHT, Rayburn — *On the Track: a Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge, 2004.
- KARRAS, Ruth Mazo — *From Boys to Men: Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- KEANE, Stephen — *Disaster Movies: the Cinema of Catastrophe*. London: Wallflower, 2006.
- KELLY, A. Keith — «Beyond Historical Accuracy: a Postmodern View of Movies and Medievalism». *Perspicuitas: Internet-Periodicum für mediävistische Sprach-Literatur- und Kulturwissenschaft*. 2007. Disponível em http://www.perspicuitas.uni-essen.de/medievalism/articles/Kelly_Beyond%20Historical%20Accuracy.pdf. [Consultado em 31/10/2009].
- KELLY, Kathleen Coyne e PUGH, Tison — *Queer Movie Medievalisms*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2009.
- KELLY, Rachael — «The Iconography of Mark Anthony». *Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*. Vol. 2, n.º 1, 2009. Disponível em <http://journalhosting.org/meccsa-pgn/index.php/network/article/view/47/84>. [Consultado em 10/06/2009].
- KERSLAKE, Christian — «Becoming against History: Deleuze, Toynbee and Vitalist Historiography». *Pharresia*, N.º 4, 2008. Disponível em http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia04/parrhesia04_kerslake.pdf.
- KETTERER, David (ed.) — *Flashes of the Fantastic*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004.
- KLAYMAN, Melinda — *Chicks Who Chop: Renaissance Images of Powerful Women Seen at the Beginning and End of the Twentieth Century*. Disponível em <http://www.klayperson.com/writing/chop%20paper.htm>. [Consultado em 27/04/2010].
- KLING, David W. — *The Bible in History: How the Texts have Shaped the Times*. London: Oxford University Press, 2004.
- KNOPPERS, Gary N. e MCCONVILLE, J. Gordon — *Reconsidering Israel and Judah: recent Studies on the Deuteronomistic History*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 2000.
- KORNIS, Mônica Almeida — «História e Cinema: Um debate metodológico». *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 5, n.º 10, 1992.

- KOZLOVIC, Anton Karl (1) — «The Whore of Babylon, Suggestibility and the Art of sexless Sex in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah (1949)». In *Claussen*, Dane S. (ed.) — *Sex, Religion, Media*. Lanham: Rowman and Littlefield Pub., 2002.
- KOZLOVIC, Anton Karl (2) — «Have Lamb Will Martyr: Samson as a Rustic Christ-Figure in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah (1949)». *Reconstruction: Studies on Contemporary Culture*. 3, n.º 1, 2003. Disponível em <http://reconstruction.eserver.org/031/kozlovic.htm>. [Consultado em 24/08/2011].
- KOZLOVIC, Anton Karl (3) — «The Deep Focus Typecasting of Joseph Schildkraut as Judas Figure in Four DeMille Films». *Journal of Religion and Popular Culture*. Vol. VI, 2004. Disponível em <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art6-schildkraut.html>. [Consultado em 10/08/2009].
- KOZLOVIC, Anton Karl (4) — «Postmodernism, Christianity and the Hollywood Hermeneutics». In *Kriticos, An International and Interdisciplinary Journal of postmodern Cultural Sound, Text and Image*. Vol. 1, dezembro 2004.
- KOZLOVIC, Anton Karl (5) — «Cecil B. DeMille: «Hollywood Macho Man and the Theme of Masculinity within His Biblical (and Other) Cinema». *Journal of Men, Masculinities and Spirituality*. Vol. 2, n.º 2, 2008. Disponível em <http://www.jmmsweb.org/issues/volume2/number2/pp.16-138>. [Consultado em 10/04/2010].
- KOZLOVIC, Anton Karl (6) — «Judas Iscariot: The Archetypal Betrayer and DeMille's Cine-Biblical Salvation within The King of Kings (1927)». *European Journal of American Studies*. 2008 Disponível em <http://ejas.revues.org/3363>. [Consultado em 02/5/2011].
- KOZLOVIC, Anton Karl (7) — «Serpentine Evil and the Garden of Eden: On DeMille's Samson and Delilah» (1949)». *Bright Lights Film Journal*, n.º 60, maio 2008. Disponível em <http://www.brightlightsfilm.com/60/60samson.html#10>. [Consultado em 22/02/2010].
- KOZLOVIC, Anton Karl (8) — «Samson as a Moses-Figure in Cecil B. DeMille's Samson and Delilah». 2009. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*. Vol. 5, n.º 1, 2009. (<http://americanaejournal.hu/vol5no1/kozlovicm>). [Consultado em 7/04/2010].
- KOZLOVIC, Anton Karl (9) — «DeMille: Master of the American Biblical Epic – The art of creative scriptural extrapolation: Bithiah, Mered and I Chronicles 4:18 within Cecil B. DeMille's «The Ten Commandments (1956)». *Kinema, A Journal for Film and Audiovisual Media*. 2011. Disponível em <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=467&feature>.
- KRAVITZ, Kathryn F. e Sharon, Diane M. — *Bringing the Hidden to Light: the Process of Interpretation: Studies in Honor of Stephen A. Geller*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2007.
- LAING, Heather — *The Gendered Score: Music in the 1940s Melodrama and the Woman's Film*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2007.
- LAMBOURNE, Lionel — *The Aesthetic Movement*. London: Phaidon, 1996.
- LANDY, Marcia (ed.) — *The Historical Film: History and Memory in Media*. London: The Athlone Press, 2001.
- LANGSTON, Scott M. — *Exodus through the Centuries*. Hoboken: Blackwell, 2006.

- LAPEÑA MARCHENA, Óscar (1) — «La historia de Roma a lo largo de um siglo de cine. Apuntes a una filmografía», In *Dialogues d'bistoire ancienne*, 1999, vol. 25, n.º 1, p. 36. Disponível em <http://persee.fr>.
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar (2) — «La Ciudad Antigua en el Cine: mucho más que un decorado». In Maria Josefa Castilho Pascual (coord.). — *Congresso Internacional «Imagines» La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2007. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663355>. [Consultado em 09/11/2011].
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar (3) — «Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la antigüedad clásica. Apuntes para su estudio». *Metodos: Revista Electrónica de didáctica del Latín*, 2011. Disponível em <http://ddd.uab.cat/pub/metodos/2013682Xn0a10.pdf>. [Consultado em 10/02/2012].
- LARSEN, Peter e IRONS, John — *Film Music*. London: Reaktion Books, 2007.
- LASKY Jr., Jesse — *Whatever Happened to Hollywood*. London: Howard and Wyndham Lt., 1973.
- LAWSON, Rich — «Richard and Saladin Warriors of the Third Crusade». http://www.shadowedrealm.com/articles/exclusive/richard_saladin_warriors_third_crusade [Consultado em 27/07/2009].
- LAYZER, Varese — *Signs of Weakness: Juxtaposing Irish Tales and the Bible*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2001.
- LE GOFF, Jacques — *Time, Work and Culture in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- LE GOFF, Jacques e COCHRANE, Lydia G. — *Medieval Callings*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- LEV, Peter — *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- LEWIS, Kevin — «The Moviola Mavens and the Moguls: three Pioneering Women Editors Who Had the Respect of Early Hollywood's Power-Brokers. In *The Motion Picture Editors Guild*. Chicago: 2005. Disponível em <http://www.webcitation.org/5YmOHJwxy>. [Consultado em 29/08/2011].
- LIFE, ed. Time Inc. N.º 17, 24 out. 1955, pp. 143-149.
- LIFE, ed. Time Inc. N.º 20, 12 de nov. 1956, p. 120.
- LIMBACHER, James L. — *Film Music: from Violins to Video*. Ann Arbor: Scarecrow Press, University of Michigan, 1974.
- LINDVALL, Terry — *Sanctuary Cinema: Origins of the Christian Film Industry*. New York: New York University Press, 2007.
- LITTLE, Douglas — *American Orientalism: the United States and the Middle East since 1945*. Chapel Hill: The North Carolina University Press, 2008.
- LO DUCA, Joseph-Marie — *História do Cinema*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1949 (originalmente publicado em 1942).
- LOBRUTTO, Vincent — *By Design: Interviews with Film Productions Designers*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1992.
- LONG, Burk O. — *Imagining the Holy Land: Maps, Models and Fantasy Travels*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

- LOUVISH, Simon — *Cecil B. DeMille and the Golden Calf*. London: Faber and Faber, 2007.
- LOWE, Dunstan e SHAHABUDIN, Kim (ed.) — *Classics For All: Reworking Antiquity in Mass Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- LUCIE-SMITH, Edward — *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1997.
- LUKÁCS, György — *The Historical Novel*. Linkoln: University of Nebraska Press, 1983.
- MAALOUF, Amin — *As Cruzadas vistas pelos Árabes*. Lisboa: Difel, 1990.
- MACKENZIE, John M. — *Orientalism – History, Theory and the Arts*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- MADDEN, Thomas F. — *The New Concise History of the Crusades*. Lanham and Maryland: Rowman & Littlefield, 2005.
- MAHAN, Jeffrey H. — «Celluloid Savior: Jesus in the Movies». *Journal of Religion and Film*. n.º 1. abril de 2002, vol. 6. Disponível em <http://www.unomaha.edu/jrf/celluloid.htm>.
- MALAMUD, Margaret — «Swords and Scandals: Hollywood's Rome during the Great Depression». 2008. Disponível em <http://muse.jhu.edu/journals/arethusa/v041/41.1malamud.html>. [Consultado em 01/04/2009].
- MALENA, Sarah, MILANO, David (ed.) — *Milk and Honey: essays on Ancient Israel and the Bible in appreciation of the Judaic studies Program at the University of California*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2007.
- MALONE, Aubrey — *Sacred Profanity: Spirituality at the Movies*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2010.
- MALRAUX, André — *As Vozes do Silêncio: O Museu Imaginário*. vol. 1. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.
- MALTBY, Richard — *Hollywood Cinema*. Hoboken and New Jersey: Wiley-Blackwell, 2003.
- MARKEL, Rita J. — *The Fall of the Roman Empire*. Minneapolis: Twenty-First Century Books, 2007.
- MARSH, Clive e ORTIZ, Gaye Williams — *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning*. Hoboken and New Jersey: Blackwell, 1997.
- MARSHALL, David W. — *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*. Jefferson: McFarland, 2007.
- MART, Michelle — *Eye on Israel: How America came to view the Jewish State as an Ally*. New York: State of University of New York Press, 2007.
- MARTINS, Armando Alberto — «O Nome da Rosa: a Idade Média no Cinema». In Mateus, Susana Bastos e Pinto, Paulo Mendes (org.) — *A Sétima Arte no Sétimo Céu*. Lisboa: Ed. Firmamento, 2005.
- MATHEWS, Peter — *Showman of Piety*. s.d. Disponível em <http://www.criterion.com/current/posts/579-king-of-kings-showman-of-piety>. [Consultado em 04/04/2011].
- MATHIAS, Yeoshua — «Historical Movies in the Classroom». In *Journal of Research in Teacher Education: Theme: Historical Literacy*. n.º 4, vol. 7. Disponível em

- http://www.educ.umu.se/presentation/publikationer/lof/lofu_nr4_2007.pdf. [Consultado em 29/12/2009].
- MCALISTER, Melani — *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East since 1945*. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- MCCROSSAN, John Anthony — *Books and Reading in the Lives of Notable Americans: a Biographical Sourcebook*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2000.
- MCCULLOUGH, Anna — *Gender and Public Image in Imperial Rome*. St. Andrews: University of St. Andrews, 2007, (<http://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/10023/357/7/FinalThesis.pdf>)
- MCCURLEY, Foster R. — «American Myths and the Bible». *World & World: Theology for Christian Ministry*. Mission Resource Institute. Fort Washington: Pennsylvania, 1988. Disponível em http://www.luthersem.edu/world&world/Archives/8-3_National/83_McCurley.pdf.
- MEDOFF, Rafael — *Militant Zionism in America: the Rise and Impact of the Jabotinsky Movement in the United States 1926-1948*. London and Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002.
- MELO, Jorge Silva — *Século Passado*. Lisboa: Cotovia, 2007.
- MENDELSON, Ezra — *Literary Strategies: Jewish Texts and Contexts: Studies in Contemporary Jewry*. New York: Oxford University Press, 1996.
- METZ, Cristian — *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- MILLER, John J. — «Shepherding a Lamb's Lost Legacy». *The Wall Street Journal*. agosto, 2009.
- MILLER, Ron — *Special Effects: an Introduction to Movie Magic*. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2006.
- MOBLEY, Gregory — *Samson and the Liminal Hero in the Near East*. New York: T. & T. Clark Continuum International Publishing Group, 2006.
- MOLHO, Anthony e WOOD, Gordon S. — *Imagined Histories: American Historians Interpret the Past*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MONTERO, Julio e RODRIGUEZ, Araceli — *El Cine Cambia la Historia*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005.
- MOOREY, Peter Roger Stuart — *A Century of Biblical Archeology*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1991.
- MORIN, Edgar (1) — *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MORIN, Edgar (2) — *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes, 1980.
- MOURELET, Michel — *Cecil B. DeMille*. Paris: Editions Seghers, 1968.
- MUNICH, Adrienne (ed.) — *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- MURPHY, Cullen — *The Word According to Eve: Women and the Bible in Ancient Times and Our Own*. New York: Houghton Mifflin, 1999.
- NADEL, Alan — *Containment Culture: American Narrative, Postmodernism and the Atomic Age*. Durham: Duke University Press, 1995.
- NEALE, Steve — *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

- NEVES, P. Carreira das — *As grandes Figuras da Bíblia*. Lisboa: Editorial Presença, Academia das Ciências, 2010.
- NICHOLS, Stephen J. — *Jesus Made in America: a Cultural History from the Puritans to the Passion*. Westmont: InterVarsity Press, 2008.
- NOERDLINGER, Henry S. — *Moses in Egypt*. Los Angeles: University of South California Press, 1956.
- NORMAN, F. Cantor — *Sacred Chain A History of the Jews*. New York: HarperCollins, 1994, http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n5p-2_Sindi.html.
- NOVA, Cristiane — «O Cinema e o Conhecimento da História». *Olho da História: Revista de História Contemporânea*, n.º 3. Disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>. [Consultado em 16/11/2011].
- NOVAK, Daniel Akiva — *Realism, Photography and Nineteenth Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- NYE, David E. — *American Tecnological Sublime*. Cambridge: MIT, 1994.
- O'KANE, Martin (ed.) — *Borders, Boundaries and the Bible*. London: Sheffield Academic Press, 2002.
- O BENZINGER, Hilton — *American Palestine: Melville, Twain, and the Holy Land Mania*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- OHAD-KARNY, Yael — «Anticipating Gibson's The Passion of the Christ: The Controversy over Cecil B. De Mille's The King of Kings». In *Jewish History*. Vol. 19, n.º 2, junho 2005, pp. 189–210. Disponível em http://www.springerlink.com/content/x7262542420u_w8t7/fulltext.pdf. [Consultado em 24/11/2009].
- ORTENBERG, Veronica — *In Search of the Holy Grail: the Quest for the Middle Ages*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
- PATETTA, Luciano — *L'Architettura dell' Eclettismo: Fonti, Teorie, Modelli 1750-1900*. Milano: Gabrielle Mazzotta Editore, 1975.
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal — «El Passado como Espectáculo: Reflexiones sobre la Relación entre La Historia y El Cine». In *Légete. Estudios de Comunicación y Sociedad*. 2007, pp. 5-31. <http://pt.scribd.com/doc/16667400/El-pasado-como-espectaculo>. [Consultado em 24/11/2009].
- PELAZ LÓPEZ, José-Vidal e PÉREZ LÓPEZ, Pablo — «La Narración Cinematográfica de la Historia. «Trece días» (Roger Donaldson, 2000)». In *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.
- PERÉZ FIRMAT, Gustavo — *Do the Americas have a Common Literature?*. Durman: Duke University Press, 1990.
- PERNOUD, Regine — *Luz sobre a Idade Média*. Lisboa: Europa-América, 1997. <http://grupoveritas.googlepages.com/LuzSobreaIdadeMdia-RginePernoud.pdf>. [Consultado em 28/07/2009].
- PETERKIN, Allan — *One Thousand Beards: a Cultural History of Facial Hai*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2001.
- PETRIE, W.M. Flinders — *Eastern Explorations: Past and Future*. New York: Robert M. Macbride and Company, 1918. Disponível em <http://www.archive.org/details/easterexplorati00petrich>. [Consultado em 31/07/2010].
- PHILIPS, Johnathan — *The Crusades. 1095-1197*. Harlow: Longman, 2002.

- PHIPPS, William E. — *Mark Twain's Religion*. Macon: Mercer University Press, 2003.
- PINTO, Paulo Mendes — *A Palavra e a Imagem*. Lisboa: C.T.T., 2011.
- PITHON, Rémi — «Cecil B. Demille (1914-1928): fantasmes américains?». In *Vingtième Siècle: Revue d'histoire*, Année 1992, Vol. 35, n.º 35, pp. 92-93. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1992_num_35_1_2571.
- PLATE, Brent — *Walter Benjamin, Religion and Aesthetics: Rethinking Religion through the Arts*. New York: Routledge, 2005.
- PLATT, Peter G. (ed.) — *Wonders, Marvels and Monsters in Modern Culture*. London: Associated University Presses, 1999.
- POINTON, Marcia R. — *Pre-Raphaelites re-viewed*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- POMBO, Olga — «Práticas Interdisciplinares». In *Sociologias*. Ano 8, n.º 15, Jan/Jun. Porto Alegre, 2006.
- POOLE, W. Scott — *Satan in America: the Devil we know*. Lanham, Mid.: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.
- POSSÉMÉ, Evelyne — «A Jóia Art Déco». In Catálogo *Art Déco: 1925*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2009.
- POWELL, Mark Alan — *Jesus as a Figure in History: how Modern Historians view the Man from Galilee*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1998.
- QUART, Leonard e AUSTER, Albert — *American Film and Society since 1945*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques — *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- RANK, Otto — *The Myth of the Birth of the Hero: a Psychological Interpretation of Mythology* (original alemão de 1909). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004.
- RATZINGER, Joseph (Bento XVI) (1) — *Jesus de Nazaré*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007.
- RATZINGER, Joseph (Bento XVI) (2) — *Jesús de Nazaret II*. 2011. <http://www.padredemetrio.com.br/wp-content/uploads/2011/03/Jesus-de-Nazaret-II-Benedicto-XVI.pdf>.
- RICHARD, Jeffrey — *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York*. New York: Routledge, 1977.
- RILEY, Noël — *Victorian Design Source Book – a Visual Guide to a Decorative Style 1837-1901*. London: Grange Books, 1997.
- RILEY-SMITH, Jonathan — *The Oxford Illustrated History of the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- ROBINSON, Andrew — *Genious: a very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.
- RODRIGUES, Nuno Simões (1) — «O Judeu e a Egípcia – o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo». *POLIS: Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*. N.º 11, 1999. pp. 217-260. Disponível em <http://dspace.uah.es/dspace/>

bitstream/handle/10017/5611/O%20Judeu%20e%20a%20Eg%C3%ADpcia.%20O%20Retrato%20de%20Cle%C3%B3patra%20em%20Fl%C3%A1vio%20Josefo.pdf?sequence=1.

- RODRIGUES, Nuno Simões (2) — *IVDAEI IN VRBE: Os Judeus em Roma de Pompeio aos Flávios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007.
- RODRIGUES, Nuno Simões (3) — «Poppaea Serpens. Construções Cinematográficas da Anti-Heroína da Antiguidade» [comunicação realizada no âmbito do Colóquio Internacional – Figuras do Herói – Literatura, Cinema, Banda Desenhada]. Braga: Universidade do Minho, 2012.
- RODRIGUES, Nuno Simões, FERREIRA, L. de Nazaré e RODRIGUES, Paulo Simões — *Plutarco e as Artes: Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.
- ROSENSTONE, Robert A. (1) — «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really putting History onto Film». *The American Historical Review*. Ed. Oxford University Press, vol. 93, n.º 5, dezembro, 1988, pp 1173-1185.
- ROSENSTONE, Robert A. (2) — *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- ROSENSTONE, Robert A. (3) — *History on Film Film on History: History: Concepts, Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Education Limited, 2006.
- ROSENSTONE, Robert A. (4) — «Epilogue: the Promise of History on Film». In Engelen, Leen e WINKEL, Roel Vande — *Perspectives on European Film and History*. Gent: Academia Press, 2007.
- ROYSTER, Francesca T. — *Becoming Cleópatra: the Shifting Image of an Icon*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- RUNCIMAN, Steven — *História das Cruzadas*. vol. III. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.
- RUSHING, Robert A. — «Memory & Masculinity in the Italian Peplum Film and Zach Snyder's 300». In Hähnel-Mesnard, Carola, Liénard-Yeterian, Marie e Marinas, Cristina — *Culture et Mémoire: Representations Contemporaines de la Mémoire dans les Espaces Mémoires, les Arts du Visual, la Littérature et le Théâtre*. Paris: Les Éditions de L'École Polytechnique, 2008.
- RYKEN, Leland, WILHOIT, James C. e LOGMAN III, Tremper (ed.) — *Dictionary of Biblical Imagery – An Encyclopedic Exploration of the Images, Symbols, Motifs, Metaphors, Figures of Speech, and Literary Patterns of the Bible*. Downers Grove: Inter-Varsity Press, 1998.
- SADOUL, Georges — *História do Cinema Mundial das Origens aos nossos Dias*. (publicado originalmente em 1949). 5.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, s.d.
- SALES, José das Candeias (1) — *Ideologia e Propaganda Real no Egipto Ptolomaico (350-30 a.C.)*. Lisboa: Gulbenkian – Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005.
- SALES, José das Candeias (2) — *Estudos de Egiptologia: Temáticas e Problemáticas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- SALES, José das Candeias (3) — *Poder e Iconografia no Antigo Egipto*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

- SALISBURY, Joyce E. — *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2001.
- SALMI, Hannu — *Composing the Past: Music and the Sense of History Spectacles of the 1950s and Early 1960s*. In *Screening the Past*. Issue 5, dezembro, 1998. Disponível em <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fir1298/HSfr5d.html>. [Consultado em 20/02/2010].
- SAMARAN, Charles — *L'Histoire et ses Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961 (Bibliothèque de la Pléiade).
- SANCHES, Manuela Ribeiro — «Nas margens: os Estudos Culturais e o assalto às fronteiras académicas e disciplinares». *Etnográfica*, vol. III (1), 1999.
- SANDERS, Theresa — *Celluloid Saints: Images of Sanctity in Film*. Macon: Mercer University Press, 2002.
- SANNAH, Bassim — *The Characteristic Features of Hollywood's Scenographical Stylization (1930-1939)* — A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Department of Media Sciences) at the Ruhr University of Bochum, June 21, 2004. Disponível em http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=972_588477&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=972588477.pdf. [Consultado em 27/07/2009].
- SANTAS, Constantine — *The Epic Film: from Myth to Blockbuster*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2008.
- SAWER, Deborah F. — *God, Gender and the bible*. London: Routledge, 2002.
- SCHATZ, Thomas — *Boom and Bust: American Cinema in the 1940's*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- SCHENK, Irmbert — «Il Peplum italiano». In *Fotogenia: Storie e teorie del cinema a nova luce/cinema*. Bologna: Ed. António Costa, n.^{os} 4-5, 2008.
- SCHROEDER, Caroline T. — «Ancient Egyptian Religion on the Silver Screen: Modern Anxieties about Race, Ethnicity and Religion». *Journal of Religion and Film*. vol.7, n.º 2, outubro de 2003. (<http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No2/ancientegypt.htm>).
- SCOTT, Walter — *O Talismã*. Lisboa: Amigos do Livro, s.d.
- SEABRA, Jorge — *África Nossa – O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa: 1945-1974* [Tese de Doutoramento]. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra, vol. 1, 2007.
- SELLING, Kim — «Fantastic Neomedievalism: The Image of the Middle Ages in Popular Fantasy». In Ketterer, David — *Flashes of the Fantastic: Selected Essays from the War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2004.
- SERRA, Diana Carry — *The Hollywood Posse, the Story of a Gallant Band of Horsemen who made Movie History*. Norman: University of Oklahoma Press, 1996.
- SETTON, Kenneth M., WOLFF, Robert Lee e HAZARD, Harry W. — *A History of the Crusades*. Vol. II. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.
- SHAW, Tony — *Hollywood's Cold War*. Amherst: University of Massachusetts, 2007.
- SHOHAT, Ella — *Taboo Memories, Diaspora Voices*. Durham: Duke University Press, 2006.
- SHOTTER, David — *Nero*. Lisboa: Edições 70, 2008.

- SINDI, Abdullh Muhammad — «How the Jewish-Zionist Grip on American Film and Television Promotes Bias Against Arabs and Muslims». weber, Marc (ed.) *Journal of History Rewue*. Sept.-Oct. 1998. Vol. 17, n.º 5. Newport Beach. Disponível em http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n5p-2_Sindi.html. [Consultado em 27/7/2010].
- SMITH, Carol — «Delilah: A Suitable case for (Feminist) Treatment». In Brenner, Athalya, (ed.) *Judges: a Feminist Companion to the Bible*. Sheffield: Sheffield Academic Press, Continuum International Publishing Group, 1999.
- SOBCHACK, Vivian Carol — *The persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.
- SOLOMON, Jon — *The Ancient World in the Cinema*. N. Haven: Yale University Press, 2001.
- SONTAG, Susan (1) — «Notes on *Camp*». Disponível em [http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag:Notes% 20on% 20camp.pdf](http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag:Notes%20on%20camp.pdf). (Publicado em 1964).
- SONTAG, Susan (2) — «A imaginação da catástrofe». In *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2000.
- SORLIN, Pierre — «Películas que orientan la Historia». In Montero, Julio e Rodriguez, Araceli — *El Cine cambia la Historia*. Madrid: Ediciones Rialp, 2005.
- STEELE, Valerie — *The Berg Companion to Fashon*. London: Berg, 2010.
- STEMPEL, Tom — *American Audiences on Movies and movie going*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- STERN, Richard C., JEFFORD, Clayton N. e DEBONA, Guerric — *Savior on the Silver Screen*. New York: Paulist Press, 1999.
- STOCK, Lorraine Kochanske — «He's not an ardent suitor, is he, brother? Richard The Lionheart's ambiguous sexuality in Cecil B. DeMille's *The Crusades* (1935)». In Kelly, Kathleen Coyne e Pug, Tison — *Queer Movie Medievalism*. Farnham: Ashgate Publishing Lmt., 2009.
- STONE, Ken — *Queer Commentary and the Hebrew Bible*. London: Sheffield Academic Press, 2011.
- SYLBERT, Richard e TOWNSEND, Sylvia — *Designing Movies: Portrait of a Hollywood Artist*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006.
- TÁCITO, Cornélio — *The Annals*. [Em linha]. Alfred John Church, William Jackson Brodribb (trad.). New York: Random House, Inc. Random House, Inc. reprinted 1942. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper>.
- TALMON-HELLER, Daniella — «Muslim Martyrdom and Quest for Martyrdom in the Crusading period». In *Al-Masq: Islam and the Medieval Mediterranean 14 (2)*. New York: Routledge, 2002. pp. 131-139. Disponível em [http://www.as.huji.ac.il/schools/jewish3/reading/TalmonMuslim %20Martyrdom %20Al-Masaq.PDF](http://www.as.huji.ac.il/schools/jewish3/reading/TalmonMuslim%20Martyrdom%20Al-Masaq.PDF).
- TAMBLING, Jeremy — *Opera, Ideology and Film*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- TEIXEIRA, Manuel C. — «Arquitectura e Cinema». In *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 1999.
- TIMM, Larry M. — *The Soul of Cinema: an Appreciation of Film Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003.

- TOOZE, Andrew — «Moses and the Reel Exodus». *Journal of Religion and Film*. Vol. 7, n.º 1, abril de 2003. Disponível em <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/MosesExodus.htm>. [Consultado em 14/07/2007].
- TORGAL, Luís Reis (coord.) — *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.
- TORRES, Mário Jorge — «Prefácio». In *ACT – 17: Não vi o livro, mas li o filme*. Lisboa: Húmus, 2008.
- TRÍAS, Eugenio — *O Belo e o Sinistro*. Lisboa: Fim de Século, 2006.
- TRICE, Ashton D. e HOLLAND, Samuel A. — *Heroes, Anti-Heroes and Dolts: portraits of Masculinity in American Popular Films 1921-1999*. Jefferson: McFarland, 2001.
- TURNOCK, Julie A. — *Plastic Reality: Special Effects, Art and Technology in 1970's U.S. Filmmaking*. (Dissertação de Doutorado). Chicago: University of Chicago, 2008.
- TYERMAN, Christopher (1) — *England and the Crusades: 1095-1558*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- TYERMAN, Christopher (2) — *Fighting for Christendom: holy war and the Crusades*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- TYRREL, Ian R. — *Historians in Public: the Practice of American History, 1890-1970*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- URBANO II (Papa: 1088-1099) — *Sermão no Concílio de Clermont-Ferrand, 1095*. Paul Halsall (ed.) *Internet Medieval Sourcebook*. New York: Fordham University, 1997. Disponível em <http://www.fordham.edu/halsall/source/urban2-5vers.html>.
- UTZ, Richard — «'Mes souvenirs sont peut-être reconstruits': Medieval Studies, Medievalism, and the Scholarly and Popular Memories of the 'Right of the Lord's First Night'». *Philologie im Netz*. 31 (2005), pp 49-59. Disponível em <http://web.fu-berlin.de/phn/phn31/p31t4.htm>. [Consultado em 31/10/2009].
- VERDUIN, Kathleen — *Medievalism in North America*. Suffolk e Rochester: Boydell & Brewer, 1994.
- VOELKER, Joyce — «Delilah's delectables dished up for 1950». *The Miami News*, 30 de dezembro de 1949. Disponível em <http://news.google.com/newspapers?nid=2206&dat=19491230&id=IY0yAAAAIbAJ&sjid=G-oFAAAAIbAJ&pg=4065,7475532>. [Consultado em 8/2/2010].
- VOGEL, Lester Irwin — *To see a Promised Land: Americans in the Holy Land in the Nineteenth Century*. Pennsylvania: Penn State Press, 1993.
- WAGNER, Phil — «Cecil B. DeMille's The Plainsman and Epic Discourse in New Deal America». In Burgoyne, Robert — *The Epic Film in World Culture*. New York: Routledge, 2011.
- WALIA, Shelley — *Edward Said y la Historiografía*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
- WALSH, Richard G. — *Reading the Gospels in the Dark: Portrayals of Jesus in Film*. New York: Continuum International Publishing Group, 2003.
- WARNER, Marina — *Joan of Arc: Image of Female Heroism*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- WARRAQ, Ibn — «Sir Walter Scott, Jews and Saracens, and Other Sundry Subjects». In *New English Review*. maio de 2009. Disponível em http://www.newenglishreview.org/custpage.cfm?frm/37551/sec_id/37551.

- WEAVER, Tom — *A Sci-Fi Swarm and Horror Horde: Interviews with 62 Filmmakers*. Jefferson: McFarland, 2010.
- WHEELER, Bonnie e WOOD, Charles T. — *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. New York: Routledge, 1996.
- WHITE, Hayden (1) — *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1987.
- WHITE, Hayden (2) — «Historiography and Historiophoty». In *The American Historical Review*. Vol. 93, n.º 5, dezembro, 1988.
- WHITE, Hayden (3) — *Trópicos do Discurso Ensaio sobre Crítica da Cultura*. S. Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.
- WIERZBICKI, James Eugene — *Film Music: a History*. London: Taylor and Francis, 2009.
- WILLIAMS, Zeynep Gerdan — *Triumph of Commercialism: the Commodification of the Middle Eastern Exotica at the World's Columbian Exposition of 1893*. Ankara: Department of History Bilkent University, 2008.
- WINKLER, Martin M. (ed.) — *Classical Myth and Culture in the Cinema*. New York: Oxford University Press, 2001.
- WOLF, Norbert — *A Pintura da Era Romântica*. Lisboa: Taschen, 1999.
- WOOD, Christopher — *The Pre-Raphaelites*. London: Phoenix Illustrated, 1997.
- WOOD, James e O'BRIEN, David — *A Survey of Israel's History*. Grand Rapids: Zondervan, 1970.
- WOODS, William F. — «Authenticating Realism in Medieval Films» In Driver, Martha and Ray, Sid — *The Medieval Hero on Screen: representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson: McFarland, 2004.
- WRIGHT, Melanie J. (1) — *Moses in America: the Cultural Uses of Biblical Narrative*. New York: Oxford University Press, 2002.
- WRIGHT, Melanie J. (2) — *Religion and Film*. London: I. B. Tauris, 2007.
- WYKE, Maria (1) — *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*. New York: Routledge, 1997.
- WYKE, Maria (2) — *The Roman Mistress*. New York: Oxford University Press, 2002.
- WYKE, Maria (3) — *Julius Caesar in Western Culture*. London: Blackwell, 2006.
- YASUR-LANDAU, Assaf (1) — *The Philistines and Aegean Migration of the Late Bronze Age*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- YASUR-LANDAU, Assaf (2) — *Ancient Rome and the traditions of film history*. 1999. Disponível em <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/mwfr6b.htm>.
- ZERNER, Henri — «O Cinema e a «Pintura da História»». In Jean Louis Schefer e João Bénard da Costa (org.) — *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005.
- ZILBERMAN, Regina — «Moisés: a personagem bíblica, do Êxodo a Sigmund Freud». In *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Vol. 1, n.º 2, março, 2008. Disponível em <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigoreginazilberman1-torah.html>. [Consultado em 21/9/2011].

REFERÊNCIAS EM VÍDEO NA INTERNET

- AdAequitas (2010, 2 de julho) *Artist Arnold Friberg the Art Director for Cecil B DeMille's Ten Commandments Dies*, Channel 5, KSL-TV (Salt Lake City Utah). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=tMobhK22iGE>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- Cryostation (2011/24 de novembro) *The Buccaneer*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ZnAvnyVTi7Q>, acessado em 15 de março de 2012.
- Egoticness (2008, 12 de julho) *Arte: Tintoretto a Venezia*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=oqUmYzxE77c>, acessado em 21 de fevereiro de 2012.
- Footagefile13 (2010, 12 de outubro) *Cecil B. DeMille directs Cleópatra*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=riSeF3epFT0&feature=related>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- Footagefile13 (2011, 8 de maio) *Cecil B. DeMille directs Cleópatra*. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=_c_98IegTGY&feature=related, acessado em 6 de dezembro de 2011.
- Kimberley1x (2008, 8 de dezembro) — *Samson & Delilah* (FULL MOVIE) 1/13. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ndtNLWVbpjk>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- La Cinémathèque Française Roger Jean François — *Qui êtes-vous Cecil B. DeMille*, conferência proferida na Cinemateca Francesa, em 2/04/2009. Disponível em http://www.canalu.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_du_spectacle_cinema_audiovisuel_theatre_danse/qui_etes_vous_cecil_b_demille_une_conference_de_jean_francois_rauger, acessado em 5 de outubro de 2011.
- Marianmus (2008, 6 de dezembro) Bernstein. *¿Qué es un modo? What is a Mode?* 2/6, novembro de 1966 <http://www.youtube.com/watch?v=tMZGykM8aBU&NR=1>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- MrFilmschatten (2011, 17 de novembro) *Cleópatra* (1934), Apresentação do filme por Cecil B. DeMille <http://www.youtube.com/watch?v=QzciGfaJN8E>, acessado em 6 de dezembro de 2011.
- Pastoral da Cultura (2012) *Advento na Arte*, entrevista ao cônego João Marcos, diretor espiritual do Seminário dos Olivais, em 2 de dez. de 2011, disponível em http://www.snpcultura.org/arte_no_advento.html, acessado em 12 de janeiro de 2012.
- PastorDavid (2010, 22 de março) *The King of Kings* (1927) — Full Version [http://lionandlambministry.com/index.php/liontube/video/336/The-King-of-Kings-\(1927\)-Full-Version](http://lionandlambministry.com/index.php/liontube/video/336/The-King-of-Kings-(1927)-Full-Version), acessado em 5 de outubro de 2011.

- Pocketfulofmiracles (2008, 11 de maio) *Gloria Swanson interview (from «Hollywood», 1980)*, Entrevista de Gloria Swanson em «Hollywood: a Celebration of the American Silent Film.», documentário da Thames TV, realizado por Kevin Brownlow and David Gill, 1980. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mmzjubEGli4>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- Retroboy081 (2010, 10 de novembro), Cecil B. DeMille – American Epic Documentary — Documentário realizado por Kevin Brownlow e Patrick Stanbury, 2004, Turner Classic Movies, A Photoplay Production, depoimento de Steven Spielberg sobre DeMille. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=EbQG5jRRELs>, acessado em 5 outubro 2011.
- Scorsese, Martin (realizador) — *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*, The British Film Institute (BFI), UK, USA, 1995.
- Sopmylo (2010, 22 de fevereiro) *A Brief History of the Roman Epic in the Movies part 2*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3V1u4jVQpfU&feature=related>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- Tate (2008, 13 de agosto) *TateShots Issue 2 – Dan Graham on the paintings of John Martin*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wri5MuuVYxg&feature=related>, acessado em 5 de outubro de 2011.
- 2buellerbelles (2010, 10 de junho) MOTB — *Archenemy, The Philistines-1/5*, programa de 1999, com entrevista a Trude Dothan, Diretora das Escavações de Ekron (Ekron Project), da Universidade Hebraica. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=3di6Mg_mnbY, acessado em 5 de outubro de 2011.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2015

